

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

DREIZEHNTER JAHRGANG

VIERTER QUARTALSBAND

BAND LII



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

1913—1914

MUSE

MSL

5

MS45

V. 13

PT. 4

INHALT

	Seite
Hermann Abert, Gluck und unsere Zeit	3
Wilhelm Altmann, Lortzing als dramaturgischer Lehrer	157
An unsere Leser	287
Max Arend, Gluck, der Reformator des Tanzes	16
Walter Dahms, Carl Stör. Ein Erinnerungsblatt	151
Franz Dubitzky, Monotonie als Kunstmittel	239. 318
Karl Grunsky, Von den Bayreuther Festspielen 1914	218
Leopold Hirschberg, Das Balladenbuch dreier Freunde	300
Erich Jäger, Gluck und Goethe	131
Max Kalbeck, Zu Scheidemanns „Don Juan“-Übersetzung	67
Otto Keller, Gluck-Bibliographie	23. 85
Franziska Martienssen, Messchaert's bel canto	73
Curt Rudolf Mengelberg, Das Musikdrama als Kunstform	288
Marie-Louise Pereyra, Vier Gluck-Briefe	11
Marie Riegel-Autenrieth, Weidenwang	38
Max Schneider, Albert Kopfermann †	92
O. G. Sonneck, Noch etwas über Opernlexika	140
Fritz F. Steffin, Zum 29. März 1795 (Beethovens C-dur oder B-dur Konzert?)	144
Richard H. Stein, Der V. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft	159
— Liszts „Vallée d'Obermann“	262
Franz Stieger, Opernkomponistinnen	270
Eduard Trapp, Das XV. Schweizerische Tonkünstlerfest in Bern	166
Max Unger, Das III. Leipziger Bach-Fest	94
— Musikalisches von der Bugra	273
Egon Wellesz, Ein Bühnenfestspiel aus dem 17. Jahrhundert	191

Revue der Revueen	97. 168. 223. 276. 327
Besprechungen (Bücher und Musikalien)	39. 102. 173. 228. 329
Anmerkungen zu unseren Beilagen	64. 128. 188. 236. 332

INHALT

Kritik (Oper)

	Seite		Seite		Seite
Altenburg	44	Elberfeld	48	Magdeburg	51
Augsburg	44	Freiburg i. B.	48	Mannheim	51
Barmen	44	Genf	178	München	51
Berlin	45	Görlitz	48	Münster i. W.	52
Breslau	45	Gotha	48	New York	52
Brünn	45	Halberstadt	49	Paris	108
Brüssel	45	Kiel	49	Plauen i. V.	52
Budapest	46	Köln	49, 178	Posen	52
Chemnitz	46	Königsberg i. Pr.	50	Reichenberg i. B.	52
Danzig	46	Lauchstedt	107	Reval	53
Darmstadt	46	Leipzig	50, 108	Stettin	53
Dessau	47	London	234	Straßburg i. E.	110
Dresden	47, 107	Lübeck	50	Weimar	111

Kritik (Konzert)

	Seite		Seite		Seite
Aachen	111	Graz	57	Neustadt a. d. H.	185
Altenburg	53	Haag	179	New York	61
Antwerpen	111	Hagen i. W.	118	Nordhausen a. H.	122
Augsburg	112	Halberstadt	119	Nürnberg	123
Barmen	112	Halle a. d. S.	57, 180	Osnabrück	123
Basel	112	Homburg	185	Paris	62, 123
Bingen a. Rh.	113	Jena	180	Pforzheim	124
Bochum	113	Johannisburg	119	Pirmasens	185
Bonn	179	Kaiserslautern	185	Plauen i. V.	124
Bremen	54	Kiel	181	Posen	125
Breslau	54	Köln	57	Prag	62
Brünn	113	Königsberg i. Pr.	57	Reval	125
Brüssel	54	Kopenhagen	119	Riga	125
Chemnitz	113	Krakau	120	Rostock	126
Chicago	55	Landau	185	St. Petersburg	185
Coblenz	114	London	58, 283	Speyer	185
Danzig	114	Lübeck	120	Stettin	126
Dessau	115	Ludwigshafen	185	Straßburg i. E.	126
Diedenhofen	115	Luzern	182	Stuttgart	63
Dortmund	115, 235	Magdeburg	60	Teplitz-Schönau	127
Dresden	56	Mainz	121	Toronto	186
Dürkheim	185	Malmö	183	Trier	127
Düsseldorf	56	Mannheim	60	Warschau	127
Frankenthal	185	Meiningen	121	Weimar	63, 128
Freiburg i. B.	115	Merseburg	183	Wiesbaden	63
Genf	116	Moskau	184	Worms	187
Gießen	116	München	61	Zürich	64, 188
Görlitz	117	M.-Gladbach	121	Zweibrücken	185
Gotha	117	Münster i. W.	122		

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM IV. QUARTALS BAND DES DREIZEHNTEN
JAHRGANGS DER MUSIK (1913/14)

- | | | |
|---|--|--|
| <p>Abailard 161.
Aber, Adolf, 329.
Abert, Hermann, 107. 108.
Abonnementskonzerte (Genf) 116.
Abonnementskonzerte (Kiel) 181.
Abonnementskonzerte (Luzern) 183.
Abonnementskonzerte (Straßburg i. E.) 126.
Abonnementskonzerte (Stuttgart) 63.
Abonnementskonzerte (Zürich) 64.
Ackermann (Sänger) 124.
Adam, Adolphe, 44.
d'Addi, Renée, 271.
Adler, Guido, 192. 204. 236.
Adolph, Cläre, 123.
Ahl, Fritz, 182.
Ahl, Dr., 182.
Ahrens, Charlotte, 61.
Aichinger, Gregor, 58.
Akademie, Musikalische (Königsberg i. Pr.), 58.
Akademie, Musikalische (Mannheim), 60.
v. Akimoff, Gregor, 63.
Aktzeŕy, Natalie, 124. 284.
Albers, Henry, 116.
d'Albert, Eugen, 53. 58. 64. 111. 112. 114. 119. 120. 125. 126. 127. 186.
Alberti (Sänger) 164.
Alexandra Palace Choral and Orchestral Society (London) 284.
Alexandrowitsch, A., 184. 186.
Alfons, Prinz v. Bayern, 222.
Alfvén, Hugo, 55.
Allard (Sänger) 160.
Allnaes (Komponist) 119.
Altmann, Artur, 58.
Altmann, Margarete, 126.
Altmann, Wilhelm, 332.
Altschewski (Sänger) 109.
Alving, Karl, 49.
Amalie, Prinzessin v. Sachsen, 272.
Amalie Anna, Herzogin v. Sachsen-Weimar, 272.
Amberg, J., 177.
Ambros, A. W., 213.
v. An der Lan-Hochbrunn, P. Hartmann, 123.</p> | <p>Andermann, Alphons, 49.
Andersen, H. Chr., 235. 303.
Andreae, Volkmar, 167. 187.
Andreew, Paul, 235.
v. Andrejew, Basil, 186.
Andrejewa v. Skilondz, Adelaide, 125.
Andresen, Lulu, 182.
Andriessen, Willem, 180.
Angelroth, Geschwister, 121.
Angenot, Laurent, 179.
Angiolini, Kaspar, 16. 17. 20. 21.
d'Annunzio, Gabriele, 164.
Anschütz, Alwin, 118.
Ansoerge, Conrad, 128.
Antcliffe, Herbert, 163.
Anthes, Otto, 108.
Anton, Max, 44. 122.
Apollo-Club (Chicago) 55.
Apulejus 18.
de Araujo, Gina, 162.
Archangelski, A., 184. 185.
Archangelski-Chor 185. 186.
Arenal (Komponist) 123.
Arensky, Anton, 63. 124. 184. 284.
Arger (Sängerin) 161.
Arlberg, Hjalmar, 114. 125. 186.
Arlo-Schlesinger 185.
Armbrust, Martha, 122.
Armster, Carl, 219. 221.
d'Arnalle, Vernon, 187.
Arnaud, Abbé, 13.
Arnheim, Amalie, 163.
Arnold, Karl Friedrich, s. Totenschau XIII. 24.
Arnold (Verleger) 40.
Arnoldi, Fritz, 49.
Arnould, Sophie, 64.
Artaria & Co. 236.
Artôt de Padilla, Lola, 54.
Aschaffenburg, Alice, 118. 127.
Ascher, Leo, 51.
Ashwell, Lena, 284.
Aspri-Bolognetti, Orsola, 271.
Association chorale professionnelle (Paris) 111.
Astruc, Gabriel, 110.
Auber, D. E., 51. 328.
d'Auberval (Tänzer) 12.
Audouin (Sänger) 160.
Auer, Leopold, 125.
Augsburg-Großbauer (Sängerin) 125.</p> | <p>Augustus, Kaiser, 18.
Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik, Internationale, 273.
Austin, Frederic, 60.
Baak, Lina, 118. 121.
Baal, A. W., 124.
Babaŕan (Sängerin) 161.
Bach, Johann Sebastian, 54. 56. 57. 58. 60. 61. 63. 64. 81. 94 ff (Das 3. Leipziger B.-Fest). 99. 102. 113. 114. 115. 117. 118. 119. 120. 122. 123. 124. 126. 127. 153. 173. 179. 180. 181. 183. 184. (B.-Fest in Moskau). 185. 186 (B.-Fest in St. Petersburg). 187. 188. 223. 267. 268. 284. 290. 292. 313. 327. 329. 330.
Bach, K. Ph. E., 183.
Bach-Gesellschaft (Paris) 62.
Bach-Gesellschaft, Neue, 329.
Bach-Verein (Brüssel) 55.
Bach-Verein (Leipzig) 94.
Bachelet, Alfred, 108. 109.
Backhaus, Wilhelm, 124. 283.
Bahling, Hans, 44.
Bähr-Mildenburg, Anna, 48. 219.
Baklanoff, George, 47. 48. 51. 120.
Bakst, Leon, 234.
Baldner, Max, 120.
Balkoni (Sänger) 53.
Ballet, Russisches, 110. 234.
Balling, Michael, 222. 229.
Bamberger, Anna, 121.
Band, Erich, 63.
Bánffy, Nikolaus Graf, 46.
Bantock, Granville, 55. 230. 284.
Barblan, Otto, 116. 166.
Barby, Gerda, 48.
Barck, Cornelius, 48.
Bardas, Willy, 121.
Bardi, Johann, 288.
Barini 163.
Barmas, Issay, 103.
Barrientos, Maria, 284.
Bársony (Sängerin) 46.
Barth, E., 184.
Barth, Karl Heinz, 44.
Barthou, Louis, 164.
Bartling, Friedrich, 60.
v. Bary, Alfred, 54. 221.
Bates, Thorpe, 59. 284.
Bathyllus 18.</p> |
|---|--|--|

- Bauberger, Alfred, 51.
 Baud-Bory 178.
 Bauer, Harold, 56.
 Bauer, Theo, 56.
 Baumker, Wilhelm, 40. 41.
 v. Baußnern, Waldemar, 63.
 Bax, Arnold, 283.
 Becker, Hugo, 58.
 Becker, Reinhold, 56.
 Becker (Stadtmusikdirektor) 181.
 Becker-Hopf-Quartett 58.
 A'Beckett, Mary Ann, 271.
 Beecham, Joseph, 234.
 Beecham, Thomas, 234.
 Becker, Wilhelm, 182.
 Beethoven, Ludwig van, 48. 49.
 51. 53. 54. 56. 57. 58 (B.-Fest
 in London). 59. 60. 61. 63.
 64. 97. 100. 101. 102. 103.
 111. 112. 113. 114. 115. 116.
 118. 119. 120. 121. 122. 123.
 124. 125. 126. 127. 128. 144 ff
 (Zum 29. März 1795). 153.
 170. 179. 180. 181. 182. 183.
 184. 185. 186. 187. 188. 228.
 229. 240. 244. 247. 252. 254.
 261. 263. 281. 283. 284. 290.
 291. 293. 298. 316. 322. 324.
 325. 326. 328.
 Beetz, Ernst, 182.
 Behrs Verlag, B., 228.
 Beier, Franz, s. Totensch. XIII. 22.
 Beines, Carl, 115.
 Belaieff, M. P., 185. 274.
 Bell & Sons, G., 176.
 Bellini, Vincenzo, 62.
 Bellwid, Emma, 114. 179. 182.
 Bemmann, O., 114.
 Bender, Paul, 51. 110. 178.
 Bender, W., 182.
 Bender-Schäfer, Franziska, 48.
 Benedetti-Busky, Albina, 271.
 Benedictus, E., 180.
 Benham, Victor, 60.
 Behncke, Gustav, 147. 148.
 Benoit, Peter, 112. 188 (Bild).
 Bensch (Dirigent) 185.
 Beraneck, Lilly, 110.
 Berber, Felix, 114. 120.
 Berberian (Sängerin) 161.
 Berdien, Adolf, 125.
 Berg, Artur, 185.
 Berg-Ehlert, Max, 50.
 Berger, Wilhelm, 127.
 Bergh, Rudolf, 179.
 Bergler 125.
 Bergmann, Bruno, 118.
 Berl-Lilienfeld 127.
 Berlioz, Hector, 4. 47. 54. 59. 63.
 99. 112. 113. 116. 117. 124. 127.
 157. 228. 260. 280. 309. 324.
 Bernau, Alfred, 51.
 Berner, Conrad, 125.
 Berner, Liselott, 125.
 Berson, Margarete, 186.
 Bertheaume 163.
 Bertin, Louise-Angélique, 271.
 Berton, Pierre Montan, 11. 12.
 Bertram, Theodor, 218.
 Besserer, Erica, 121.
 Betz (Sängerin) 110.
 Bewerbung 163.
 Beyschlag, Adolf, 42.
 Bibliothek, Kgl. (Berlin), 93.
 Biden, Sydney, 179.
 Biehle 163.
 Bierbaum, O. J., 232.
 Birkigt, Hugo, 60. 61.
 Birnbaum, Z. A., 127.
 Bischoff, Fritz, 110. 124.
 Bittner, Julius, 57.
 Bizet, Georges, 46. 59.
 Bjurström, Harald, 49.
 Blahetka, Leopoldine, 272.
 Blanchet, Émile R., 166. 183.
 Bläservereinigung, Meininger, 58.
 Blavet, Michel, 120. 160.
 Blech, Leo, 45. 47.
 Bleyle, Karl, 229. 230.
 Bloch, Ernest, 116.
 v. Blücher, Gebhard Leberecht
 Fürst, 49.
 v. Blumendorff 11. 13. 14.
 Blumer, Theodor, 230.
 Blüthner-Orchester 125. 126.
 Boas, Hans, 329.
 Bocayuva, Luiza Amelia, 162.
 Bochräder 118.
 Böcklin, Arnold, 55. 63. 116. 120.
 124. 166. 181. 294.
 Bodanzky, Artur, 51. 60. 283.
 Bode, Wilhelm, 131.
 Bodenstein, A., 54.
 Boehm-van Endert, Elisabeth,
 51. 114. 119.
 Boel, Willy, 48.
 Boepple, Paul, 166.
 de Boer, Willem, 167. 183.
 Böhling, Lina, 46.
 Böhm & Sohn, A., 105. 331. 332.
 Bohnen, Michael, 218. 221. 234.
 Bohnke 54.
 Bolm 235.
 Bolska (Sängerin) 186.
 Bolz, Oskar, 46. 49.
 de Bom, Joris, 111.
 Boni, Aida, 164.
 Bonnard (Sängerin) 164.
 Bonnet, Joseph, 161.
 van den Boorn-Coclet, Mme., 55.
 v. Borchmann, A., 232.
 Bordes, Charles, 161.
 Borgholz, Hugo, 49.
 Borodin, Alexander, 181. 184. 235.
 Bornemann, H., 118.
 Börner (Kantor) 54.
 Borno (Sänger) 124.
 Boroni 143.
 Borrel-Quartett 160.
 van den Borren, Charles, 103.
 Bosch, Catharina, 54.
 Bosetti, Hermine, 58. 114. 120.
 122. 179.
 Bosse, Gustav, 21.
 Bosse (Sänger) 186.
 Bossi, Enrico, 64. 105. 115. 127.
 236.
 Bossi, Renzo, 105.
 Bote, Ed., & Bock, G., 103.
 Bottermund, Hans, 63. 122.
 Böttger (Pianist) 122.
 Boulnois, Joseph, 160.
 Bouvet 163.
 Bouzignac 161.
 Boy-Ed, Ida, 120.
 Braasch, Gertrud, 123.
 Braga 162.
 Brahms, Johannes, 43. 49. 53.
 54. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62.
 64. 76. 111. 112. 113. 114.
 115. 116. 117. 118. 119. 120.
 121. 122. 123. 124. 125. 126.
 127. 153. 179. 181. 182. 183.
 185. 186. 187. 188. 198. 199.
 213. 231. 247. 253. 280. 282.
 283. 284. 291. 294. 312. 328.
 332.
 Brandenburg, Elly, 179.
 Brands, E., 186.
 Brandsky 181.
 Brandt, Enid, 283.
 Brauer, Max, 126.
 Braun, Carl, 45. 46. 178.
 Braune, A., 118.
 Braunfels, Walter, 55. 127.
 Brause, Hermann, 117. 184.
 Brecher, Gustav, 50.
 Brecher, Theodor, 178.
 Breitenbach, F. J., 183.
 Breitenfeld, Richard, 127.
 Breitkopf & Härtel 39. 41. 94.
 103. 115. 145. 159. 173. 174.
 228. 229. 230. 273. 274. 279.
 314. 315. 329.
 Breuer, Hans, 221.
 Breuning, Gunna, 115.
 Breve, Otto, 43.
 Bridge, Frederick, 59.
 Briesemeister, Otto, 221.
 British Chamber Music Players
 284.
 Brockhaus, Max, 273.
 Brode, Max, 58.
 Brohly (Sängerin) 160.
 v. Bronsart, Ingeborg, 271. 272.
 Bronsgeest, Cornelis, 46. 53.
 178. 180. 234.
 Brown, Eddy, 112.
 Brown, Lois, 122.
 Buch, Max, 54. 111. 114. 117.
 118. 119. 122. 123. 167. 177.
 179. 180. 185. 283. 284.

- Bruch, Wilhelm, 123.
v. Brucken 114.
Brückler, Hugo, 281.
Bruckner, Anton, 60. 99. 105.
112. 114. 117. 120. 122. 123.
124. 127. 179. 183. 328.
Brückner (Sängerin) 117.
Brudieu 162.
Bruger-Drews, Margarete, 52.
Brugger 128.
Bruhn, Eva, 116.
Brun, Fritz, 167.
Brun, Pierre, 62.
Bruneau, Alfred, 162.
Brunk (Organist) 236.
Bruno, Georg, 44.
Bruntsch, Margarete, 221. 222.
Büchel, Hermann, 110.
Bühlmann, Friedrich, 182.
Bühnenverein, Deutscher, 67.
Bültemann, Walter, 49.
Bulthaupt, Heinrich, 280.
v. Bülow, Hans, 152. 240. 292.
Bulytschew, W., 184.
Bunk 115.
Bunzel, Otto, 57.
Bürger, Anton, 50.
Bürger, G. A., 306.
Burmester, Willy, 64. 116. 117.
118. 120. 124. 126. 181.
Burnacini, Ludovico, 193. 236.
Burney, Charles, 22. 142.
Burns-Walker, Wilfred, 119.
Burrian, Karl, 46.
Busch, Adolf, 95. 113. 115. 122.
124. 179.
Busch, Fritz, 111.
Busoni, Ferruccio, 62. 267.
Butt, Clara, 284.
Büttner, Fritz, 49.
Byrd, William, 284.
Byron, Lord, 300.
Caccini, Giulio, 288. 289.
Cäcilia (M.-Gladbach) 121. 122.
Cäcilienverein (Bingen) 113.
Cäcilienverein (Frankenthal) 185.
Cäcilienverein (Kaiserslautern)
185.
Cäcilienverein (Neustadt a. d. H.)
185.
Cäcilienverein (Speyer) 185.
Cäcilienverein (Wiesbaden) 64.
Cäcilienverein (Zweibrücken)
185.
Cahier, Charles, 105.
Cahnbley-Hinken, Tilly, 114. 183.
Calas (Sängerin) 160.
da Calzabigi, Raniero, 17. 225.
Camilieri (Dirigent) 283. 284.
Campra, André, 161.
Cantarini, Aldo, 105.
Capet-Quartett 124.
a cappella-Chor (Kiel) 181. 182.
Carla, Mia, 49.
Carreño, Teresa, 56. 187.
Carreras, Maria, 125.
Caruso, Enrico, 52. 62. 176.
Casals, Pablo, 55. 120. 181.
Casella, Alfredo, 55. 62.
Casella, Felicità, 271.
Cassimir, H., 124.
Catoire, Georg, 185.
Cavalli, Francesco, 196. 197.
201. 203. 206. 211.
Cecilia (Haag), 180.
Century Opera Company 52.
Cerny (Geiger) 57.
Cesti, Marc Antonio, 191 ff.
(Ein Bühnenfestspiel aus dem
17. Jahrhundert). 236.
Chabrier, Emanuel, 62. 112.
Chadwick, George, 55.
Chah-Mouradian (Sänger) 161.
Chaliapin, Feodor, 235.
Challis, Bennet, 218. 221.
Chamberlain, H. St., 228.
v. Chamisso, Adelbert, 302.
Charpentier, Gustave, 52. 255.
Charpentier, M.-A., 161.
Chasne (Sänger) 160.
Chausson, Ernest, 62.
Chemet, Renée, 118. 125. 182.
185.
Cherubini, Luigi, 64. 115. 127.
142.
Chevillard, Camille, 116.
Chicago Symphony-Orchestra 55.
Chiari (Komponist) 45.
Chlodwig, A., 182.
Choinet (Cellist) 62.
Choisy, Frank, 163.
Chopin, Frédéric, 41. 60. 102.
114. 118. 120. 124. 180. 182.
183. 185. 187. 231. 244. 245.
246. 247. 248. 249. 251. 252.
254. 259. 302. 319. 320. 321.
322. 323. 324.
Chor, Akademischer (Jena), 181.
Chor, Philharmonischer (Bremen),
54.
Chor, Philharmonischer (Kiel),
182.
Chor, Philharmonischer (Königs-
berg i. Pr.), 58.
Chor, Philharmonischer (Lübeck),
120.
Chor, Philharmonischer (Rostock),
183.
Chor, Vieterscher (Bremen), 54.
Chorverein (Freiburg i. B.) 115.
Chorverein, Hellwigscher, 117.
Chorvereinigung, Görlitzer, 117.
Christian IV., Pfalzgraf, 131.
Christie, Winifred, 60.
Christofani (Maschinenmeister)
46.
Chrysander, Friedrich, 118. 120.
122.
Clairmont, Eva, 45.
Claudius 163.
Clavé 162.
Clement, Edmond, 116.
Clément-Larousse 140.
Clementi, Muzio, 104.
Clérambault 161.
Coates, John, 59. 110.
Coleridge-Taylor, Samuel, 284.
Collegium musicum (Jena) 181.
Collin 163.
Colonne-Konzerte 62.
Concerts populaires (Brüssel) 55.
Conrad, Max, 188.
v. Conti, Prinz, 11.
Conus, Georg, 186.
Cooper, E., 235.
Corbach, Emil, 120.
Corbeth-Smith 163.
Corbière 163.
Corge, Karl, 111.
Cornelius, Peter, 50. 53. 60.
110. 111. 182. 255. 300. 312.
313. 314. 315. 316.
Cornelius, Peter (Sänger), 110.
Correggio 314.
Cortolezis, Fritz, 124.
Cortot, Alfred, 124.
Costallat & Cie. 262. 264. 265.
266.
Costeley, Guillaume, 160.
Couperin, François, 161.
Courvoisier, Walter, 166.
Cousin 167.
Covent Garden Oper 234.
Craft, Marcella, 49.
Cramer, Anna, 118.
Cramer, Frida, 118.
Cremer (Violinist) 126.
de Creus (Sänger) 160.
Crossley, Ada, 59.
de la Cruz-Froelich, Louis, 167.
178.
Crystal Palace Choral Society
(London) 59.
Cucuel, Georges, 102. 103.
Culbertson, Sascha, 60. 284.
Cumellas-Ribo 162.
Curti, Franz, 56.
Czerny, Karl, 104. 145.
Dach, Simon, 118.
Daeglau, Tony, 123.
Dahms, Walter, 188. 231.
Dalayrac, Nicola, 103. 164.
Dalcroze, Nina, 115.
Dall 'Abaco 123.
Dalmorès, Charles, 120.
Damrosch, Walter, 61.
Damrosch Symphony Orchestra
61.
Daniela, Anna, 49.
Dante 61. 264.
Danza, Lorenzo, 119.
Danzinger, Rosa, 272.

- Daquin, Louis Claude, 161.
 Darwin, Charles, 268.
 Daumer, Georg Friedrich, 106.
 David, Karl Heinrich, 167.
 Davies, Ben, 59.
 Davies, Fanny, 284.
 Davies, Walford, 284.
 Davies (Komponist) 284.
 Davisson-Quartett 116.
 Deboben, Heinrich, 188.
 Debogis, Marie-Louise, 112. 118.
 120. 125. 126. 167.
 Debüser, Tiny, 123.
 Debussy, Claude, 53. 62. 99.
 114. 115. 119. 127. 159. 164.
 172. 185. 244. 255. 283. 284.
 294. 321.
 Dehmlow, Hertha, 54. 63. 123.
 Dehn, S. W., 93.
 Deinhardstein, J. C., 157.
 Deiters, Hermann, 145.
 Delagrave, Charles, 228.
 Delamarter (Komponist) 55.
 Delibes, Léo, 127.
 Delius, Frederick, 55. 116. 118.
 127. 234.
 Deman, Rudolf, 124.
 Denera, Erna, 53.
 Denéréaz, Alexandre, 167.
 Denkmäler der Tonkunst in Öster-
 reich 192. 193. 197. 213. 236.
 Denys, Thomas, 113. 120. 122.
 126.
 Denzler, Robert F., 116. 167. 183.
 Destinn, Emmy, 52. 218.
 Devin (General) 14.
 Devriès, Jeanne, 62.
 Diabelli, Antonio, 313.
 de Diaghilew, Serge, 234.
 Didur, Adam, 127.
 Diehl, Professor, 187. 188.
 Diener, Fritz, 46.
 Diesterweg (Antwerpen) 111.
 Dietz, Johanna, 182.
 Dillmann, Alexander, 54.
 Dimigen, F., 182.
 Dippel, Andreas, 52.
 v. Dittersdorf, Karl Ditters, 51.
 279.
 Dittrich, Rudolf, 105.
 Dixtuor, Pariser, 62.
 Dobbert, Pauline, 184.
 Dobrowolskaja, A., 110. 184. 235.
 v. Dohnányi, Ernst, 58. 59. 106.
 123. 179. 283. 284.
 Dohrn, Georg, 54.
 Domchor, Berliner, 126.
 Dömötör, J., 46.
 Donizetti, Gaetano, 52.
 Donndorf, Peter, 63.
 Doret, Gustave, 166.
 Dörfling & Franke 330.
 Dorfmueller, Franz, 61.
 Döring, Heinrich, 56.
 Dorn, Heinrich, 258.
 Dornay, Louis, 113.
 Dornbusch, Max, 110.
 Draeske, Felix, 53. 122. 314.
 Draper, Paul, 284.
 Drechsel, Max, 173.
 Drees, M., 161.
 Dreililien (Verlag) 231.
 Drews, Betty, 126.
 Drosdow, Anatol, 186.
 Drosdow, M., 185.
 Drosdow, Wladimir, 186.
 v. Droste-Hülshoff, Annette, 317.
 Droucker, Sandra, 114. 186.
 Drury Lane-Theater 234.
 Dubitzky, Franz, 320. 322. 323.
 Dubjanski, Sascha, 186.
 Dubois, Léon, 54. 55.
 Dubois, Théodore, 161.
 Du Bos, Abbé, 18.
 Duesberg, Nora, 124.
 Dufay, Guillaume, 161.
 Dukas, Paul, 54. 115. 162. 187.
 Du Mage 161.
 Dumas, Alexandre, 311.
 Duncan, Isadora, 17.
 Dunhill 284.
 Duni, Egidio, 103.
 Dunn, John Petrie, 182.
 Duplessis, Jos. Silfrède, 64. 128.
 Durand de Fontmagne, Baronne,
 271.
 Dürer, Albrecht, 63. 314.
 Durigo, Ilona, 54. 64. 116. 117.
 120. 121. 122. 179. 180. 183.
 Dutoit, Blanchet, 54.
 Dux, Cläre, 114. 118. 180. 234.
 Dvořák, Anton, 43. 55. 56. 61.
 113. 115. 120. 124. 183. 253.
 Dyberg, Ella, 232.
 van Dyck, Anton, 19.
 van Dyck-Bingham 163.
 Ebel, Arnold, 61. 104. 231.
 Ebell, Hans, 125.
 Ebelung-Knapp 117.
 Eberwein, Karl, 134. 135.
 Ebner, Berta, 53.
 Eckart, Walter, 113. 221.
 Eckert, Antonie, 272.
 Ecorcheville, Jules, 163. 164.
 van Eeden, Frederik, 298.
 Eger, Paul, 46.
 Ehrenberg, Carl, 113. 181.
 v. Eichendorff, Joseph Frhr., 315.
 316.
 Eisenberger, Severin, 57. 117.
 119. 127. 180. 184.
 Eisner, Otto, 122.
 Eitner, Robert, 141.
 Eldering, Bram, 122.
 Elgar, Edward, 55. 59. 283.
 Ellger, Hilde, 122. 182.
 Elman, Mischa, 56. 187.
 Elten, Erika, 182.
 Elwes, Gervase, 180.
 Emeritenverein (Straßburg) 126.
 Enesco, Georges, 55. 61. 124.
 Engel, Werner, 45.
 Engelhard, Leonor, 47. 54. 60.
 Engelke, Bernhard, 60.
 Engell, Birgit, 178.
 Engelmann, Johann, 54.
 Epstein, Lony, 121.
 Erb, Carl, 51. 123.
 Erbiceano, Constanta, 123.
 Erler, Theodor, 52.
 Erler-Schnaudt, Anna, 114. 116.
 118. 121. 124. 179.
 Ermold, Ludwig, 107.
 van Erpekum, Arne, 126.
 Espagne, Franz, 93.
 Esser, Heinrich, 281. 314.
 Essipow, Annette, 185.
 Esterházy, Alexandrine Gräfin,
 272.
 Eulenberg, Herbert, 294.
 Eulenburg, Ernst, 273. 281.
 Everts, E., 122.
 van Eweyk, Arthur, 182.
 Expert, Henri, 161. 162. 163.
 Eysler, Edmund, 51.
 Faerber 114.
 Fagan 12.
 Fagge, Arthur, 59.
 Fahlmer, Johanna, 231.
 Faßt, Hugo, s. Totenschau XIII.
 23.
 Falla (Komponist) 123.
 Fanelli, Ernest, 62.
 Fanger, Otto, 50.
 Farrar, Geraldine, 52.
 Faßbender, Peter, 183.
 Fauré, Gabriel, 161. 284.
 Fauth, Albert, 124.
 Favart 12.
 Favre, Walter, 50.
 Feez, Elaine, 63.
 Feinhals, Fritz, 46. 51. 114. 178.
 Fenten, Wilhelm, 60.
 Ferrari, Carlotta, 271.
 Ferrari, Gabrielle, 271.
 Ferrero, Willy, 59.
 Fest, Erna, 187.
 Fest, Max, 96.
 Feuerlein, Ludwig, 117.
 Feuermann, Emanuel, 119.
 Feuermann, Sigmund, 113. 119.
 de Févin, Antonius, 160.
 Février, Henry, 44.
 Fidelia (Speyer) 185.
 Fidelmann, Sam, 128.
 Fiebach, Otto, 58.
 Fiebigler, Erna, 50.
 Fiedler, Fritz, 117.
 Fiedler, Max, 332.
 Fillunger, Maria, 113.
 Finger, Grete, 222.
 Fink-Garden, Kurt, 118. 236.

- Finzenhagen, Hermann, s. Totenschau XIII. 23.
 Fiorillo, Ignazio, 142.
 Fioroni 142.
 Fischer, Albert, 54. 118.
 Fischer, Emil, s. Totenschau XIII. 23.
 Fischer, Ernst, 51.
 Fischer, Otto, 107.
 Fischer, Richard, 122.
 Fischer (Dirigent) 117.
 Fischer-Maretski, Gertrud, 118. 120. 127.
 Fitelberg, Gregor, 127.
 Fitzner-Quartett 124.
 v. Fladung, Irene, 179.
 Flagler, Henry, 61.
 Flatau 175.
 Fleischer, Oskar, 149. 159.
 Flesch, Carl, 56. 114. 115. 181. 187.
 Fleurié 161.
 Fleury, Louis, 120. 160.
 Flonzaley-Quartett 55. 61.
 Florida, P., 240. 321.
 Flury, Alfred, 166. 167.
 Fock, Dirk, 106. 282.
 Foerstel, Gertrude, 54. 95. 123.
 Foerster-Bresson, Meta, 179.
 Fokin, Michel, 110. 235.
 Folville, Juliette, 271.
 Forberg, Rob., 231.
 Forrest, Ada, 284.
 Forsell, John, 47. 124.
 Först, G. D., 182.
 Förster, Joseph B., 233.
 Förster, Karl, 124.
 Fortelni (Sängerin) 57.
 Forterre, Henri, 184.
 Forti, Elena, 46. 48. 221.
 Francell (Sänger) 161. 164.
 Franck, César, 55. 59. 61. 113. 161. 180. 187. 284.
 Frank, Hertha, 114.
 Fränkel, Ludwig, 52.
 Franz-Singakademie, Robert, 57.
 Frauenchor (Straßburg i. E.) 126.
 Frauenchor, Görlitzer, 117.
 Frauenchor, Hausburgscher, 58.
 Frauenchor, Plüddemannscher, 54.
 Fredrich-Höttges, Vally, 121. 185.
 Freer, Dawson, 59.
 Fremstad, Olive, 52.
 Freund, Maria, 62. 124.
 Frey, Adolf, 188.
 Frey, Carl, 105.
 Frey, Emil, 166.
 Fridrichowicz, Agnes, 60.
 Fried, Richard, 127.
 Friedberg, Carl, 63. 116. 126. 127.
 Friedman, Ignaz, 41. 42. 43. 233.
 Friedrich der Große 14. 15. 268.
 Friedrich August I., König von Sachsen, 229.
 Friedrich Wilhelm, Prinz von Preußen, 329.
 Frisch, Povla, 124.
 Friskin, James, 284.
 Fritt, Margarete, 54.
 Frodl, Karl, 126.
 Fromm, Ilse, 181.
 Frommer, Paul, s. Totenschau XIII. 21.
 Frugatta, G., 104.
 Fuchs, Anton, 178.
 Fuchs, St., 50.
 Fulbert de Chartres 161.
 Fuller-Maitland, J. A., 163.
 Fürstner, Ad., 302.
 Furtwängler, Wilhelm, 51. 120. 121.
 v. Gabain, Anna, 121.
 Gábor (Sänger) 46.
 Gabrilowitsch, Ossip, 61.
 Gadow & Sohn, F. W., 176.
 Gadski, Johanna, 52. 56.
 Gaehde, Wanda, 49.
 Gaillard, Frits, 180.
 Gaillard, Jacques, 120.
 Gall, Yvonne, 109.
 Galston, Gottfried, 124. 186.
 Gambke, Fritz, 125.
 Gandillot 163.
 Ganz, Rudolph, 166. 167. 183.
 Garcia, Manuel, 84.
 Gardel (Tänzer) 12.
 Gardiner, H. Balfour, 55. 284.
 Gärtner, Marie, 44. 110.
 Gasparini, Jole, 271.
 Gastoué, A., 161.
 Gaviniés 164.
 Geis, Josef, 51. 178.
 Geisler, Paul, 123. 125.
 Geiße-Winkel, Nikola, 51. 183.
 Gelbke, Hans, 121. 122.
 Genet, Eleazar, 160.
 Georg V., König von Hannover, 327.
 Georgi (Sänger) 46.
 Géraudy (Sänger) 305.
 Gérardy, Jean, 120.
 Gerhard (Lehrer) 113.
 Gerhardt, Elena, 58. 60. 64. 181. 283. 284.
 Gerlach, Theodor, 44 („Seegespenst“. Uraufführung in Altenburg).
 Gernsheim, Friedrich, 57. 122. 128. 235. 328.
 Gerold 163.
 Gervais 161.
 Gervaise, A., 160.
 Gesangverein, Basler, 112.
 Gesangverein, Bürgerlicher (Jena), 181.
 Gesangverein, Frickscher, 123.
 Gesangverein, Hennigscher, 125.
 Gesangverein, Jäkelscher, 125.
 Gesangverein, Kieler, 181. 182.
 Gesangverein d. Staatseisenbahnbeamten (Dresden) 56.
 Gesangverein, Städtischer (Bonn), 179.
 Gesangverein, Städtischer (Hagen i. W.), 118.
 Gesellschaft für Blasinstrumente (Paris) 124.
 Gesellschaft der Musikfreunde (Coblenz) 114.
 Gesellschaft, Musikalische (Dortmund), 115.
 Gesellschaft, Musikalische (Köln), 57.
 Gesellschaft, Marie, 61.
 Gesser, August, 121.
 Gevaert, F. A., 180.
 Gewandhausorchester 94.
 van Gheluve, Lodewyk, s. Totenschau XIII, 22.
 Gibbons, Orlando, 284.
 Gießwein 175.
 Gilbert, Jean, 51.
 Gill, Allen, 284.
 Gillmann, Max, 46. 51.
 van Gilse, Jan, 180.
 Giordano, Giuseppe, 127.
 Girod, Marthe, 62. 124.
 Gittelson, Frank, 126. 179. 182.
 Gjertsen, Beatrice, 111.
 Glasenapp, C. Fr., 302.
 Gläser, John, 45.
 Glazounow, Alexander, 125. 185. 283.
 Gleß (Sänger) 126.
 Glière, Reinhold, 55. 184. 283.
 Gluck, Alexander, 38.
 Gluck, Chr. W., 3 ff (G. und unsere Zeit). 10 ff (Vier G.-Briefe). 16 ff (G. der Reformator des Tanzes). 23 ff (G.-Bibliographie. I.). 38. 45. 47. 48. 51. 52. 57. 61. 64 (Bilder). 85 ff (G.-Bibliographie. Schluß). 103. 107. 112. 115. 116. 128. (Bilder). 131 ff (G. und Goethe). 181. 182. 185. 188. 223 ff (Zum 200. Geburtstag von Chr. W. G. I.). 267. 276 (Zum 200. Geburtstag von Chr. W. G. Schluß). 324. 327.
 Gluck, Marianne, 13. 132. 134. 135.
 Gluck-Gemeinde 224.
 Gmür, Gallus, 182.
 Godenne, Suzanne, 54. 121.
 Godowsky, Leopold, 56.
 Goepfert, Karl, 231.
 Goethe, Joh. Wolfgang, 63. 101. 107. 116. 131 ff (Gluck und G.). 157. 166. 170. 223. 226. 228. 269. 272. 302. 306. 307. 311. 317.

- Goette, Elfriede, 60. 115. 118. 122.
 Goetz, Hermann, 53. 61. 64.
 v. Goetz, Mary Mora, 63. 113.
 Göhler, Georg, 127. 177.
 Göllich, Josef, 51.
 Gold, Albert, 113.
 Goldenweiser, A., 185.
 Goldmann, Emmi, 187.
 Goldmark, Carl, 113. 118. 185. 233.
 Goldoni, Carlo, 203.
 Goldschmidt, Bruno, 228.
 Goldschmidt, Carl, 59.
 Goldschmidt, Hugo, 81.
 Goldschmidt, Paul, 182.
 Gollmick, Karl, 157. 158.
 Goltermann, Georg, 188 (Bild).
 Goltz, Alfred, 51. 53.
 Gomez 162.
 Gonzalez (Impresario) 53.
 Gonscharowa, Frl., 235.
 Goritz, Otto, 52.
 Gorn, Kurt, 96.
 Gorter, Albert, 121.
 Götschen, G. J., 173.
 Gossec, F. J., 164.
 Gotthelf, Felix, 114.
 Götze, Ernst, 124.
 Götze, J. C., 152.
 Götze, Marie, 51. 53. 128.
 Goudimel, Claude, 161.
 Gounod, Charles, 52. 59. 157. 180. 254.
 Gouvy, Theodor, 252.
 Grädener, Hermann, 328.
 Graener, Paul, 108 („Don Juans letztes Abenteuer“. Uraufführung in Leipzig).
 Graf, Emil, 48.
 Graff, Anton, 128.
 Grainger, Percy, 55. 115. 283.
 Grammann, Carl, 120. 121.
 de Grandval, Clémence Comtesse, 271.
 Grattan-Flood 163.
 Grau, Arno, 49.
 Graupner, Christoph, 330.
 Gravina, Gilbert, 53.
 de Greef, Arthur, 55.
 Gregorowitsch 119.
 Grell, Eduard, 60.
 Grenzboten, Die (Zeitschrift), 165.
 Greß, Anny, 49.
 Gresser, Emily, 122. 180.
 Grétry, A. E. M., 103. 116. 164.
 Gretschaninoff, Alexander, 55. 184. 233.
 Gretscher, Philipp, 126. 282.
 Grieg, Edvard, 118. 120. 123. 126. 179.
 de Grigny 161.
 v. Grimm, Fr. Melchior, 139.
 Grimm, Herman, 133.
 Grimm, Julius Otto, 119.
 Grimm-Mittelmann, Berta, 50.
 Grimson-Quartett 284.
 Griveau 163.
 Grondona, Emma, 50.
 Groß, Rudolf, 53.
 Großmüller (Dirigent) 185.
 Grovlez, S., 62. 164.
 Gruder-Guntram, Hugo, 45.
 Grünfeld, Alfred, 57.
 Grüning, Wilhelm, 53.
 Grunwald, Richard, 61.
 Grüters, Hugo, 179.
 Gubitosi, Emilia, 271.
 Guerra (Balletmeister) 46.
 Guggenheim, Ludwig, 187.
 Guidé (Theaterdirektor) 46.
 Guilbert, Yvette, 120. 160.
 Guimard (Tänzerin) 12.
 Guiraut 161.
 Gulbins, Max, 236.
 Gulbranson, Ellen, 220.
 Gunst, E., 232.
 Günther-Vetter, Else, 49. 182.
 Günzburg, Mark, 128.
 Gura, Hermann, 63. 115. 181. 187.
 Gura-Hummel, Annie, 60.
 Gurlitt, Manfred, 44.
 Gürtler, Hermann, 111. 120. 127.
 Gürzenich-Quartett 179.
 Guszalewicz, Alice, 50.
 Guth, Eugen, 221.
 Güttler 163.
 Gutzmann 175.
 de Haan, Willem, 47.
 de Haan-Manifarges, Pauline, 55. 116. 122.
 Haas, Joseph, 113.
 Haas, Max, 45.
 Haberl, Benno, 111. 128.
 Habich, Eduard, 221.
 Hadik, Karoline Gräfin, 272.
 Haenisch, Lucie, s. Totenschau XIII, 21.
 Hafgren, Lill Erik, 185.
 Hafgren-Waag, Lili, 46. 114. 117.
 Hafis 106.
 Hahn, Karl, 54.
 Hahn, Reynaldo, 119.
 Haik (Sänger) 161.
 Halbreiter, Otto, 43. 105.
 Halm, August, 173.
 Halpern, R., 128.
 Hamann-Quartett 114.
 Hambourg, Mark, 59. 283.
 Hamm, Adolf, 113.
 Hammacher, Erich, 114. 115. 127.
 Hammann (Maler) 64.
 Hammerstein, Oskar, 52.
 Händel, Georg Friedrich, 4. 7. 22. 54. 56. 57. 59. 61. 81. 115. 116. 117. 118. 120. 121. 122. 123. 127. 180. 181. 183. 185. 267. 284.
 Handschin, Jacques, 184.
 Hansen, Paul, 45. 53.
 Hansen, W., 232.
 Hansen, Willi, 104. 177.
 Hansen-Schultheß, Cläre, 128.
 Hanson, Agnes, 221.
 Hardorff, Anna, 120. 179.
 Harris, May, 119.
 Harrison, Beatrice, 59. 121. 122. 284.
 Harrison, May, 59. 121. 284.
 Harriss, Charles, 284.
 Harschelmann, Sigrid, 125.
 Hartog, J., 174. 175.
 Harty, Hamilton, 284.
 v. Hase, Hermann, 329.
 v. Hase, Oskar, 159.
 v. Hase 165.
 Haslinger, Tobias, 262.
 Hasse, Karl, 123.
 Haßler, H. L., 180.
 Hauff, Wilhelm, 297.
 Hauptmann, Gerhart, 294.
 Hausburg, Conrad, 58.
 v. Hausegger, Siegmund, 57. 120. 183.
 Häußler, Carl, 44.
 Havemann, Gustav, 57. 181. 183. 187.
 Haydn, Joseph, 54. 56. 110. 113. 116. 117. 118. 119. 121. 123. 124. 126. 128. 169. 183. 185. 187. 230. 279. 283. 294. 332.
 Hayot 161.
 Hebbel, Friedrich, 106.
 Hedcock, W. W., 59.
 Hedler, Claudius, 13.
 Hegar, Friedrich, 166. 183. 251. 253.
 Hegar, Johannes, 116.
 Hegner, Anna, 116. 126. 127.
 Hegedüs, Franz, 61.
 Heger, Robert, 123.
 Hegetschwyl, J., 113.
 Hegewald (Dirigent) 236.
 Heidkamp 218.
 Heidrich, Maximilian, 330. 331.
 Heim, Viktor, 57.
 Heine, Heinrich, 44. 303. 306. 309.
 Heinel (Tänzerin) 12.
 Heinemann, Alexander, 125. 126.
 Heinemann, Hans, 54.
 Heinemann (Organist) 236.
 Heinrich XXIV., Fürst zu Reuß, 114.
 Heinse, W., 131.
 Hekking, André, 124.
 Hekking, Gerard, 62. 124. 180.
 Heldy (Sängerin) 55.
 Helgers, Otto, 63.
 Hellmann, Fritz, 119.
 Hempel, Frida, 52. 234.
 Hemmes, Prof., 122.

- Hennerberg 163.
 Hennig, C. R., 125.
 Henke, Waldemar, 51.
 Henn, Angelika, 272.
 Henschel, Georg, 60. 180.
 Hensel, Heinrich, 46. 114.
 Henselt, Unico, 105.
 Herbert, Victor, 52.
 Herbst 188.
 Herder, Joh. Gottfr. 131. 136. 138.
 Herking, Lilli, 47.
 Hermann, Agnes, 115.
 Herrmann, Dora Renata, 112.
 Herrmann, Klara, 120.
 Herrschmann, Arthur, 187.
 v. Herzogenberg, Heinrich, 187.
 Heß, Ludwig, 54. 122.
 Heß, Myra, 180.
 Heß, Willy, 54. 112. 120. 122.
 Heß van der Wyk, Theodor, 122. 182.
 Hesse, Richard, 60.
 Hesse & Becker 39.
 Heuß, Alfred, 329. 330.
 Hevesi, Dr., 46.
 Heyde, Erhard, 61.
 Heydenblut (Sänger) 182.
 Heymann-Engel, Sophie, 182.
 Hielscher, Hans, 54.
 Hilbert (Violinist) 126.
 Hildebrandt, Ulrich, 126.
 Hildebrandt (Sänger) 182.
 Hille, H., 231.
 Hiller, Joh. Adam, 183.
 Hillmrich, Rudolf, 120.
 Hilverding 19.
 Hindermann, Änny, 51.
 Hindermann, Paul, 188.
 Hirschberg, Leopold, 176.
 Hirt, Fritz, 116. 123.
 Hobday, Claude, 284.
 Hobohm 116.
 Hodler, Ferdinand, 294.
 Hoehn, Alfred, 113. 125. 126. 180.
 Hoensbroech, Gräfin, 122.
 v. Hoeßlin, Franz, 126.
 Höfer, S., 194.
 Hoffmann, E. T. A., 179. 278.
 Hoffmann-Onegin, Lilly, 45. 56. 118. 125. 127.
 Hoffmann von Fallersleben, Heinrich, 332.
 Hoffmeister, F., 145. 147.
 Hoffmeister & Kühnel 145. 328.
 Hofkapelle (Altenburg) 54.
 Hofkapelle (Darmstadt) 60.
 Hofkapelle (Dessau) 60. 115.
 Hofkapelle (Karlsruhe) 124.
 Hofkapelle (Meiningen) 116. 118. 121. 123. 124. 181. 188.
 Hofkapelle (München) 185.
 Hofkapelle (Stuttgart) 63.
 Hofkapelle (Weimar) 63. 128. 181.
 Hofmann, Heinrich, 118.
 Hofmann, Josef, 56. 187.
 v. Hofmann, Ludwig, 220.
 v. Hofmannsthal, Hugo, 112. 234. 294.
 Hofmeier, Andreas, 120. 182.
 Hofmeister, Friedrich, 273.
 Hofmüller, Max, 50. 126.
 Hoftheaterchor (Dessau) 60.
 Hoftheaterkonzerte (Dresden) 56.
 Hof- und Domchor, Kgl. (Berlin), 125.
 Höhne 112.
 Hohmeier (Dirigent) 188.
 Hol, Richard, 180.
 Holbrooke, Josef, 284.
 Hölderlin, Friedrich, 317.
 Hollatz, Lilly, 63.
 Holmes, Aug. Mary Ann, 271.
 Holtschneider, Carl, 115. 236.
 Holtz, Arno, 49.
 Holtz, Wilhelm, 49. 50.
 Homburger, Elsa, 166.
 Homer 22. 126.
 Honrath, Maria, 48.
 van Hoogstraten, Willy, 179.
 Horaz 18. 19.
 Hörder, Käthe, 122.
 Horneffer, Ernst, 295.
 Hostater, Julia, 124.
 Houdon, Jean François, 64. 136.
 Hoven, J., 157.
 Horvat, Anton, 48.
 Hoyer, Karl, 331.
 Huber, Anton, 61.
 Huber, Hans, 55. 127. 166.
 Huberman, Bronislaw, 56. 58. 112. 127. 180.
 Hug & Co. 274.
 Humperdinck, Engelbert, 49 („Die Marktenderin“. Uraufführung in Köln). 52.
 Hungar, Lily, 126.
 Huppertz, Gottfried, 49. 118.
 Huré 163.
 Hurstinen 125.
 Hutcheson, Ernest, 57. 115.
 Hutt, Robert, 52.
 Hutter, Hans, 60. 185.
 Hüttner, Georg, 115. 235. 236.
 Hyperionverlag 175.
 Ibach, R., 44. 124.
 Ibsen, Henrik, 114.
 Idle, Frank, 59.
 Illing, Artur, 53.
 Immermann, Karl, 301.
 Impekoven, Leo, 47.
 Imperial Choir (London) 284.
 Imroth (Pianistin) 119.
 Inderau, H., 112.
 d'Indy, Vincent, 116. 159. 161. 164. 180. 284.
 Insel-Verlag 274.
 Instrumentalverein (Pforzheim) 124.
 Ipolyi, Laszlo, 188.
 Iracema-Brügelmann, Hedy, 60.
 de l'Isle (Sängerin) 164.
 Isler, Ernst, 64.
 Isnardon (Sängerin) 160.
 Istel, Edgar, 135. 157. 280.
 Jab (Lithograph) 64.
 Jacobi, F. H., 131.
 Jacobsen 104.
 de Jager, Jahn, 182.
 Jahn, Otto, 68.
 Jahn, Wilhelm, 67.
 Jahnke, Z., 128.
 Jahn-Ruban, Anna, 184.
 Jahrbuch Peters 165.
 Jalowetz, Heinrich, 53.
 Janequin 160. 162.
 Jaques-Dalcroze, Emile, 119. 166. 178.
 Jaques-Dalcroze, Nina, 178.
 Jarosz (Sängerin) 128.
 Jemain, J., 161.
 Jezierska (Tänzerin) 235.
 Jinkertz, Willi, 118.
 Joachim, Joseph, 153.
 Johannsen, Heinrich, 182.
 Jomelli, Niccolo, 252.
 Jones, Howard, 60.
 Jordan, Sverre, 231.
 Jörn, Karl, 178.
 Josquin 160. 161. 162.
 Jouanneau (Sänger) 161.
 Jourdan-Morhange (Geigerin) 62.
 Jung, Helene, 128.
 Jung, Rudolf, 48. 112. 125. 167.
 Jüngst, Hugo, 56.
 Juon, Paul, 53. 56. 114. 115. 120. 180.
 Jurassowsky, Alexander, 232.
 Jurgenson, P., 232.
 Kaehler, Willibald, 236.
 Kaempfert, Anna, 58. 122. 127. 179.
 Kaesser, Lulu, 45.
 Kahler, Margarete, 44.
 Kaiser, Alfred, 44. 49. 50. 52.
 Kaiser, Paul, 54.
 Kaiser, Theodor, 53.
 Kalbeck, Flore, 57.
 Kalbeck, Max, 67. 72. 231. 258.
 Kalisch, Alfred, 284.
 Kaltenborn, Fritz, 187.
 Kaminsky, Rudolf, 49.
 Kammermusikverein (Reval) 125.
 Kammermusikvereinigung der Kgl. Kapelle (Berlin) 125. 126.
 Kammermusikvereinigung des Steiermärkischen Musikvereins (Graz) 57.
 Kammermusikvereinigung, Darmstädter, 187.
 Kammermusikvereinigung, Lübecker, 120.
 Kammermusikvereinigung, Wormser, 187.

- Kämpf, Marianne, 44.
 Kander, Hugo, 185.
 Kant, Immanuel, 3.
 Kapelle, Kgl. (Wiesbaden), 63.
 Kapelle, Moskauer, 184.
 Kapelle, Städtische (Chemnitz), 113.
 Kapelle, Städtische (Nordhausen a. H.), 120.
 Kapp, Julius, 39. 40.
 Karg-Elert, Sigfrid, 123.
 Karl August, Herzog v. Weimar, 136. 152.
 Karłowicz, Mieczysław, 120. 127. 128. 283.
 Karsavina, Thamar, 235.
 Karstens 187.
 Kase, Alfred, 115. 125.
 Kassatkina-Endrowitzkaja, E., 184.
 Kastner, Emerich, 39.
 Kauffmann, Fritz, 60.
 Kaun, Hugo, 126. 127.
 Kavanoz (Sängerin) 161.
 Kayser, Philipp Christoph, 136. 137.
 Keat 284.
 Keeler, Bradley, 61.
 Keller, Hermann, 63. 117. 123. 329.
 Kellert-Trio 116.
 Kemendy (Oberinspektor) 46.
 Kemény, Frida, 61.
 Kempf, Otto, 49.
 Kempin, Kurt, 47.
 Kempner, Leo, 53.
 Kennedy-Fraser 163.
 Kerner, Stefan, 46.
 Kerst, Friedrich, 280. 281.
 Kertész (Sänger) 114.
 Kes, Willem, 114.
 Kessissoglu, Angelo, 63.
 Keßler, Franziska, 111.
 Keßler, Harry Graf, 234.
 Khan 163.
 Kibarian (Sänger) 161.
 Kiefer, Heinrich, 116.
 Kienzl, Wilhelm, 48. 50. 53.
 Kietz, B., 303.
 Kirchengesangsverein, Evangelischer (Worms), 188.
 Kirchengesangsverein, Reblingscher, 60.
 Kirchhoff, Walter, 47. 114. 122. 219. 221.
 Kirchner, Alexander, 218.
 Kirchner, Theodor, 56.
 v. Kirchroth Edle v. Kirchfeld, Rosine, 181.
 Kirschfeld, A., 125.
 Kiß, Johanna, 58. 114.
 Kistler, Cyrill, 257.
 Kitzig, Jenny, 119.
 Kianert, Paul, 57.
 Klein-Ackermann, Emilie, 182.
 Klein-Thalfus, Toni, 182.
 Klemm, C. A., 177.
 Klemperer, Otto, 44.
 Klemperer, Victor, 110.
 v. Klenau, Paul, 48. 115.
 Klengel, Julius, 96. 121. 181.
 Klindworth, Karl, 41.
 Klinger, Max, 294.
 Klingler, Karl, 57. 63. 64. 116.
 Klingler-Quartett 57. 122. 125.
 Klopfer, Fritz, 61.
 Klopstock, Fr. G., 22. 131. 133. 135. 136.
 Klose, Friedrich, 115. 127. 167. 181.
 Kloss, Erich, 39.
 Klub, Deutscher (Johannesburg), 119.
 Kneisel-Quartett 55.
 Knettel, Josef, 113.
 Knoch, Heinrich, 118.
 Knümann, Josef, 115.
 Knüpfer, Paul, 44. 49. 234.
 Kobeletzka-Iljina, L., 184. 186.
 Koch, Markus, 105.
 Kochanski, Paul, 284.
 v. Köchel, Ludwig Ritter, 61. 127.
 v. Koczalski, Raoul, 186. 187.
 Koenen, Tilly, 58. 114. 116.
 Koenig, M., 162.
 Koeßler, Hans, 43. 230. 332.
 Kofler (Organist) 57.
 Kohaut, Joseph, 11. 12.
 Kohaut, Karl, 12.
 Kohmann, Anton, 114. 123. 127.
 Komitas (Sänger) 161. 163.
 König 125.
 Konservatoriumskonzerte (Brüssel) 54. 55.
 Konstantin, Großfürst, 185.
 Konzerte, Akademische (Jena), 181.
 Konzerte, Philharmonische (Bremen), 54.
 Konzerte, Philharmonische (Halle), 57.
 Konzerte, Philharmonische (Kiel), 182.
 Konzerte, Philharmonische (Nordhausen a. H.), 122.
 Konzerte, Philharmonische (Teplitz-Schönau), 127.
 Konzerte, Volkstümliche (Jena), 181.
 Konzertgesellschaft (Barmen) 112.
 Konzertgesellschaft (Hagen i. W.), 118.
 Konzerthausquartett, Wiener, 115. 127.
 Konzertverein (Diedenhofen) 115.
 Konzertverein (Germersheim) 185.
 Konzertverein (München) 61. 112.
 Konzertverein (Nordhausen a. H.) 122.
 Konzertverein (Plauen i. V.) 124.
 Konzertverein, Städtischer (Luzern), 182. 183.
 Konzertvereinsquartett, Wiener, 122. 127. 179.
 Kopfermann, Albert, 92 f. (A. K. †). 128 (Bild).
 Kopsch, Julius, 120.
 Körner, Chr. Gottfried, 138.
 Körner, Theodor, 332.
 Korngold, Erich W., 60. 112. 114. 123. 179. 284.
 Korst 115.
 Kortschak, Hugo, 56.
 Kothe, Bernhard, 115.
 Kothe, Robert, 119. 121.
 Kötscher, Hans, 167.
 v. Kotzebue, August, 158.
 Kousnetzow, Marie, 235.
 Krall, Emil, 176.
 Kramer, Fritz, 181.
 Kraus, Ernst, 218.
 v. Kraus, Felix, 56. 112. 219.
 Kraus 163.
 v. Kraus-Osborne, Adrienne, 112.
 Krause, Paul, 331.
 Krauß, K. A., 185.
 Kreisig, Martin, 39.
 Kreisler, Fritz, 56. 62. 124. 183. 187. 283. 284.
 Kreitz (Pianistin) 122.
 Kretschmer, Benno, 49.
 Kretzschmar, Hermann, 16. 165. 196. 279. 280. 329.
 Kreutzer, Conradin, 158. 255.
 Kris, Emeric, 120.
 Kroder, Dr., 185.
 Krohn 163.
 Kroll, Emilie, 119.
 Krome, Dr., 185.
 v. Kronau, Paula, 49.
 Krüger, E., 167.
 Krupkat, Lotte, 44.
 Kruse, G. R., 157.
 v. Krutthoffer, Franz, 10. 11. 13.
 Kubelik, Jan, 56.
 Küchler, F., 167. 281.
 Kufferath (Theaterdirektor) 46.
 Kuhlborn, Heinrich, 117. 185.
 Kuhl-Dahlmann, Ida, 57.
 Kuhn, Charlotte, 45.
 Kuhn, Erich, 128.
 Kuhn, Ludwig, 124.
 Kuhn, Paul, 46. 178. 179.
 Kummer, Hans, 187.
 Kunsemüller, Ernst, 181. 182.
 Künstlerklausur 54.
 Kunzen, F. L. A., 306.
 Kurorchester (Teplitz-Schönau) 127.

- Kurt, Melanie, 45. 50. 53.
 Kurth, Ernst, 173. 174.
 Kussewitzki, Sergei, 184. 186.
 Kutzschbach, Hermann, 45. 48.
 56. 107. 117.
 Kwast 115.
 Kwast-Hodapp, Frida, 123. 179.
 181.
 Labler, Wladimir, s. Totenschau
 XIII, 21.
 Labori, Marguerite, 271.
 Lach, Adam, 177.
 Lacombe, Louis, 185. 271.
 v. Ladiges, Thyra, 117. 188.
 Lafontaine 163.
 Lalande 161.
 Lalo, Edouard, 180.
 Lamberg, Joseph, 233.
 Lambert 162.
 Lambrino, Telemaque, 115. 117.
 118. 126.
 Lamond, Frederic, 58. 114. 120.
 125. 179. 182. 284.
 Lamotte, Franz, 11.
 Lamoureux-Orchester 116.
 Land, Emmi, 49.
 Landmann, Arno, 124. 185.
 Landowska, Wanda, 120. 164.
 329.
 Langendorff, Frieda, 49. 53.
 Lange-Wipfler 54.
 Langgaard, R., 119.
 Laserson, Anna, 186.
 di Lasso, Orlando, 103. 126.
 v. Laßberg, Christel, 134.
 Lattermann, Theodor, 44. 46. 51.
 53. 124. 178.
 Laudon (Feldmarschall) 14.
 Lauenstein, Karl Ludwig, 112.
 114.
 Laugs, Arthur, 118.
 Laugs, Robert, 118. 119.
 Launhardt, Else, 126.
 Launis 163.
 Lauprecht-van Lammen, Mientje,
 113. 114. 122. 185.
 de la Laurencie, L., 162. 163.
 Laurischkus, Max, 282.
 Lavater, J. C., 131. 136.
 Lavoie-Herz (Pianistin) 187.
 Le Beau, Luise Adolfa, 272.
 Le Bégue 161.
 Leclair 161. 164.
 Lederer, Felix, 51. 60.
 Lederer-Prina, Felix, 54.
 Leeds Choir 58.
 Leffler 47.
 Leffler-Burckard, Marta, 119.
 Le Flem, Paul, 164.
 Legat (Sänger) 57.
 Legband, Paul, 48.
 Lehmann, Ernst, 182.
 Lehmann, Henri, 263.
 Lehmann, Liza, 271.
 Lehmann, Lotte, 178.
 Lehne & Co. 153.
 Lehrerchor, Mainzer, 121.
 Lehrergesangverein (Apolda)
 181.
 Lehrergesangverein (Berlin) 125.
 Lehrergesangverein (Bremen) 54.
 Lehrergesangverein (Chemnitz)
 114.
 Lehrergesangverein (Eisenach)
 181.
 Lehrergesangverein (Freiburg i.
 B.) 116.
 Lehrergesangverein (Görlitz) 117.
 Lehrergesangverein (Jena) 181.
 Lehrergesangverein (Kiel) 181.
 182.
 Lehrergesangverein (Lübeck) 120.
 Lehrergesangverein (Mannheim)
 60.
 Lehrergesangverein (Nürnberg)
 123.
 Lehrergesangverein (Osnabrück)
 123.
 Lehrergesangverein (Weimar)
 181.
 Lehrergesangverein (Zittau) 117.
 Lehrerseminar, Kgl. (Kiel), 182.
 Leichtentritt, Hugo, 213.
 Leisner, Emmi, 60. 95. 96. 115.
 181.
 Lejeune, Claudin, 160.
 Lekeu, Guillaume, 180.
 Lemarchand 10. 12.
 Le Mire 64.
 Lenau, Nikolaus, 306. 310.
 330.
 Lendvai, Erwin, 57.
 Léon (Pianistin) 161.
 Leoncavallo, Ruggiero, 52.
 Leopold I., Kaiser, 191. 192. 193.
 197. 211. 236.
 Lert, Ernst, 107. 108.
 Lesezirkel Hottingen 188.
 Lessing, G. E., 213.
 Leßmann, Eva, 120. 121. 122.
 Leßmann, Otto, 53.
 Lestelly (Sänger) 109.
 Lett, Phyllis, 59.
 Leubner, Alfred, 44.
 Leucht, Richard, 187.
 Leuckart, F. E. C., 273. 274. 282.
 330. 331.
 Levy, Ernst, 64. 166.
 Lewald, August, 302.
 Lewin, Gustav, 63.
 Leydhecker, Agnes, 126.
 Lhévinne, Joseph, 184.
 Liadow, Anatol, 55.
 Liapounow, Sergei, 185. 233.
 Lichtwark, Karl, 120.
 Liebermann, Fritz, 43.
 Liebermann, Max, 294.
 Liebstockl, Hans, 44.
 Liederkrantz (Frankenthal) 185.
 Liedertafel (Görlitz) 117.
 Liedertafel (Gotha) 118.
 Liedertafel (Jena) 181.
 Liedertafel (Luzern) 183.
 Liedertafel (Mainz) 121.
 Liedertafel (Neustadt a. d. H.)
 185.
 Liedertafel (Speyer) 185.
 Liedertafel (Worms) 187.
 Liedertafel, Deutsche (Antwer-
 pen), 111.
 Liepmannsohn, Leo, 64.
 Lierhammer, Theodor, 284.
 Lies, Otto, 115.
 Ligniez, Rudolf, 123. 185.
 v. Liliencron, Detlev, 231.
 Liliequist, Signe, 185.
 Lincke, Paul, 51.
 Lindenberg 127.
 Lindemann, Fritz, 122.
 Lindner, Edwin, 228.
 Lineff, Eugenie, 163.
 v. Lingen, Gottfried, 282.
 Lipinski, Karl Joseph, 152.
 Lipmann, Max, 51.
 Lippe, Johanna, 51. 60.
 Lippisch 118.
 Lißmann, Eva Katharina, 184.
 284.
 Liszewsky, Josef, 44.
 Liszewsky, Tillmann, 46. 178.
 Liszt, Blandine, 263.
 Liszt, Cosima, 263.
 Liszt, Franz, 39. 42. 53. 54. 57.
 59. 60. 102. 113. 114. 115.
 118. 121. 123. 128. 152. 153.
 180. 183. 184. 185. 186. 187.
 188. 252. 262 ff (L.s. „Vallée
 d'Obermann“). 283. 292. 300.
 305. 306. 307. 308. 309. 310.
 311. 312. 314. 316.
 Liszt-Gesellschaft 44. 53.
 Literarische Monat, Der, 135.
 Litloff, Henry, 274.
 Litta, Paolo, 232.
 Litvinne, Felia, 160.
 Lobe, J. C., 152.
 Loewe, Carl, 54. 57. 118. 181.
 300. 301. 302. 306. 308. 309.
 310. 311. 312. 314. 317.
 Loewe, Eduard, 246.
 Loewe, Margarete, 54.
 Lohfing, Max, 51.
 Lohse, Otto, 45. 108. 111. 128.
 178.
 Lombardi, Vincenzo, s. Toten-
 schau XIII, 19.
 London Choral Society 59.
 London String Quartet 284.
 London Symphony Orchestra
 58. 59. 283.
 London Trio 59. 284.
 Longfellow, H. W., 311.

- Lonsdale, Gertrude, 284.
 Lopuska, Helena, 128.
 Lorenz, Alfred, 49. 118.
 Lortat, Robert, 284.
 Lortzing, Albert, 157 (L. als dramaturgischer Lehrer). 170. 257. 280. 328.
 v. Lottner 123.
 Louis, Rudolf, 102.
 Löwe, Ferdinand, 112.
 Lubrich jun., Fritz, 105. 177.
 Lucian 18. 19.
 Lüders, Erwin, 117.
 Lüders, Helene, 117.
 Ludwig I., König v. Bayern, 128.
 Ludwig III., König v. Bayern, 222.
 Ludwig XVI., König v. Frankreich, 160.
 Ludwig, Emil, 299.
 Ludwig, Valentin, 53.
 Lully, J. B., 161. 164. 224.
 Lund, Signe, 177.
 Lunde 126.
 Lunn, Kirkby, 59.
 Lunssen (Komponist) 55.
 Lütshg, Waldemar, 118. 120.
 Lutz, Henri, 62.
 Lutze, Walter, 54.
 Lyon 163.
 Lysen, Dick, 183.
 Maaskov, Anton, 59. 284.
 Maatschappij tot bevordering der Toonkunst 180.
 Macbeth, Florence, 283.
 Mc Cormack, John, 62.
 Mac Cunn, Hamish, 59.
 Macdougall 163.
 Mac Dowell, Edward, 187.
 Machabey 163.
 Mc Innes, Campbell, 284.
 Mackay, John Henry, 294.
 Mackenzie, Sir Alexander, 284.
 Maddison, Adda, 271.
 Madrigalvereinigung, Barthsche, 118.
 Maeterlinck, Maurice, 44.
 Magazin, Musikalisches, 300.
 Magnard, Albéric, 62.
 Mahler, Gustav, 53. 57. 61. 64. 67. 114. 116. 121. 125. 168. 180. 183. 280. 293. 294. 299.
 Mainardi, Enrico, 56. 284.
 v. Maintenon, Frau, 160.
 Maison du Lied (Moskau) 184.
 de Maistre, Baronne, 271.
 Maitland, Robert, 283.
 de Majo, G. Fr., 143.
 Malata-Quartett 114.
 Malherbe, Charles, 10.
 Malkin, Joseph, 124.
 Malsch 178.
 Manceri (Sänger) 53.
 Mandelbrot, John, 125.
 Manén, Joan, 118. 125. 127. 284.
 Mang, Karl, 51.
 Mann, Thomas, 294.
 Mann 163.
 Männerchor (Kaiserslautern) 185.
 Männerchor (Luzern) 182.
 Männergesangverein (Graz) 57.
 Männergesangverein (Köln) 188.
 Männergesangverein (Pforzheim) 124.
 Männergesangverein (Straßburg i. E.) 126.
 Männergesangverein (Zweibrücken) 185.
 Männergesangverein, Deutscher (Prag), 62. 63.
 v. Mannlich, Joh. Christian, 131. 132.
 Mannstädt, Franz, 63.
 Marage, M., 163.
 Marchal, Robert, 61.
 Marchand 161.
 Margareta Theresia, Infantin von Spanien, 191. 192. 193. 236.
 Margolis, Vera, 186.
 Maria Antonia Walpurga, Kurfürstin von Sachsen, 272.
 Mariani, Virginia, 271.
 Marie Antoinette, Königin von Frankreich, 13. 160. 277.
 Marien-Kirchenchor (Dortmund) 236.
 Marino 143.
 Mariquita (Balletmeisterin) 160.
 v. Marmont, Thea, 122.
 Marot, Clément, 161.
 Marschalko (Sängerin) 46.
 Marshall, Julian, 283.
 Marschner, Heinrich, 300. 309.
 Marteau, Henri, 113. 115. 166. 188. 231. 235.
 Marteau-Quartett 113.
 Martienßen, Franziska, 73.
 Martin, Frank, 167.
 Martini 161.
 Martucci, Giuseppe, 322.
 Marx, B. A., 147. 188.
 Marx, Joseph, 57. 127.
 Mascagni, Pietro, 52.
 Massenet, Jules, 48. 49. 52. 119.
 Mas-Serracant 162.
 Masson 163.
 Mathias 163.
 Mathieu-Lutz (Sängerin) 164.
 Matthieux-Kinkel, Johanna, 272.
 Mauke, Wilhelm, 236.
 Maurice, Pierre, 166.
 Max, König von Bayern, 175.
 Mayer, Emilie, 272.
 Mayer, Hermann, 96.
 Mayerhoff, Franz, 112. 114.
 Mayer-Reinach, Albert, 182.
 Mayr, Richard, 219.
 Mayrhofer, Robert, 173. 174.
 Mazzoni 143.
 Meader, George, 115. 183.
 Medtner, Nikolaus, 184.
 Méhul, E. N., 164.
 Meißner, Lorle, 111. 124. 235.
 Meißner, M., 118.
 Melba, Nellie, 56. 283.
 Melchissédec 163.
 Mendelssohn, Arnold, 60. 127.
 Mendelssohn Bartholdy, Felix, 63. 112. 113. 115. 117. 118. 124. 125. 128. 136. 179. 180. 182. 240. 244. 259. 260. 284. 294. 300. 328.
 Mendelssohn Choir (Toronto) 186.
 Menge, Max, 123.
 Mengelberg, Willem, 283.
 Mengelbier, Hubert, 179.
 Menges, Sandro, 44. 50.
 Menges, Isolde, 283. 284.
 Menzen 57.
 Menzinsky 50. 51.
 Mercadante, Saverio, 143.
 v. Mercy-Argenteau, Graf, 10. 13.
 Méré, Charles, 108.
 Merker, Rosa, 53.
 Merkur, Teutscher, 134. 136.
 Merrem, Grete, 107.
 Merz, Viktor, 113.
 Messchaert, Johannes, 73 ff (M.s. Belcanto). 95. 179.
 Metastasio, Pietro, 5. 140. 225.
 Metropolitan Opera House 52.
 Metzger, Ottilie, 187.
 Metzler, Luise, 187.
 Metzlersche Buchhandlung, J. B., 173.
 Meulenhoff, J. M., 174.
 Meyer, Christine, 54.
 Meyer, Frieda, 49.
 Meyer, Hans, 54.
 Meyer, Hedwig, 122.
 Meyer, Hugo, s. Totenschau XIII. 24.
 Meyer, Waldemar, 53.
 Meyer, Walter, 118.
 Meyerbeer, Giacomo, 280. 327.
 Meyer-Olbersleben, Max, 185.
 Meyer-Quartett, Waldemar, 53.
 Michaelis, Melanie, 116. 118.
 Michelot (Tänzerin) 12.
 Middelschulte, Wilhelm, 55.
 Miekley-Kemp, Barbara, 218.
 Miguez 162.
 Mikorey, Franz, 47. 60. 113. 115. 126.
 Mikuli 41. 42.
 Milandre 183.
 Milder-Hauptmann, Anna, 138.
 Miller 128.
 Millet, Lluís, 162. 284.
 Mirabeau 164.
 Miraglio, Jean-Baptiste, 10.
 Misch, Robert, 49.
 Miskijan (Sänger) 161.

- Mittler, Franz, 232.
 Mlynarski, Emil, 283. 284.
 Moeckel, Paul, 112.
 Moers, Andreas, 49.
 Moest, Rudolf, 51.
 Möhl-Knabl, Marie, 61.
 Mohn, Hans, 45.
 v. Mojsisovics, Roderich, 57.
 Moll, Adolf, 175. 176.
 Moll, Franz, 61.
 Mommsen, Theodor, 300.
 Mommsen, Tycho, 300.
 Mondoville 164.
 Monnaie-Oper 45. 46.
 Monnet 64.
 Monsigny, P. A., 103.
 Montclair, M. P., 161.
 Montemezzi, Italo, 52.
 Monteux-Konzerte 62.
 Monteverdi, Claudio, 203. 206. 217.
 Montor, Max, 120.
 Montoriol-Tarrès (Pianistin) 124.
 Moodie, Alma, 121.
 Moog, Willi, 48.
 Moór, Emanuel, 61.
 Moor, Charles, 50.
 Moor, Oscar, 49.
 Moore, Mary, 271.
 Moreau, Charlotte, 62.
 Morena, Berta, 44.
 Morera 162.
 Moreto 157.
 Mörike, Eduard, 45. 106.
 Moritz, Flora, 187.
 Morley 284.
 Morvaen, Quentin, 63. 95.
 Morvay, Susanne, 60.
 Moser, Hans Joachim, 117.
 Moszkowski, Maurice, 188 (Bild).
 Mottl, Felix, 104.
 Mottl-Faßbender, Zdenka, 45. 51.
 Moussorgsky, Modest, 52. 112. 234. 284.
 Mozart, W. A., 3. 5. 6. 11. 48. 49. 52. 53. 54. 57. 61. 69. 71. 99. 100. 103. 107. 110. 111. 112. 114. 115. 117. 118. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 199. 223. 225. 227. 234. 276. 279. 280. 283. 287. 290. 291. 328.
 Mozartgemeinde, Münchener, 61.
 Mraczek, Joseph Gustav, 233.
 Muck, Karl, 219.
 Mühlmann-Dick, Johanna, 166.
 Mühlthaler 177.
 Müller, Adolf, 116.
 Müller, Franz, 113. 115.
 Müller, Georg, 274.
 Müller, G. 122.
 Müller, Heinrich, 124.
 Müller, Karl, 60. 61.
 Müller, Paul, 182.
 Müller 163.
 Müller-Baldus, Erna, 122.
 Müller-Reichel, Therese, 124.
 Müller-Reuter, Theodor, 144. 147. 149. 150.
 Mullings, Frank, 284.
 Müllner-Gollenhofer, Karoline, 272.
 Münch, Ernst, 126.
 Munter, Friedrich, 48. 115.
 Munzinger, Carl, 166.
 Music Club (London) 283.
 Musik, Die (Zeitschrift), 186.
 Musikfest (Altenburg) 53.
 Musikfest, Baltisches (Malmö), 183.
 Musikfest, Hessisches, 113.
 Musikfest, 90. Niederrheinisches, 56.
 Musikgesellschaft (Krakau) 120.
 Musikgesellschaft (Worms) 187.
 Musikgesellschaft, Internationale, 159 ff (Der 5. Kongreß der I. M. G.) 200.
 Musikgesellschaft, Kaiserlich Russische, 184.
 Musikverein (Altenburg) 54.
 Musikverein (Bochum) 113.
 Musikverein (Brünn) 113.
 Musikverein (Chemnitz) 114.
 Musikverein (Gotha) 117.
 Musikverein (Halberstadt) 119.
 Musikverein (Kaiserslautern) 185.
 Musikverein (Kiel) 182.
 Musikverein (Kopenhagen) 119.
 Musikverein (Landau) 185.
 Musikverein (Mannheim) 60.
 Musikverein (Münster i. W.) 122.
 Musikverein (Neustadt a. d. H.) 185.
 Musikverein (Osnabrück) 123.
 Musikverein (Pforzheim) 124.
 Musikverein (Pirmasens) 185.
 Musikverein (Stettin) 126.
 Musikverein (Trier) 127.
 Musikverein, Steiermärkischer, 57.
 Musikverlag, Russischer, 273.
 Mysz-Gmeiner, Lula, 58. 125. 284.
 Nabholz, Philipp, 182.
 Nachéz, Tivadar, 284.
 Nack, G. A., 63.
 Nardini, Pietro, 284.
 Narrendorf (Oberstleutnant) 14.
 Nast, Minnie, 107.
 Natterer, Josef, 118.
 Natterer, Ludwig, 49.
 Natterer-v. Bassewitz, Marie, 118.
 Naudot 164.
 Naumann, Ernst, 181.
 Naumann, Otto, 121.
 Neblung, Artur, 181.
 Nedbal, Oskar, 111.
 de Neergaard, J. B., 177.
 Neitzel, Otto, 114. 179. 258.
 Nepomuceno 162.
 Népoty, Lucian, 109.
 Nesling, Doreluise, 180.
 Neßler, Viktor, 324.
 Nestroy, Johann, 209.
 Neubeck, Ludwig, 49.
 Neuert, F., 124.
 Neugebauer-Ravoth, Käthe, 60.
 Neumann, Franz, 296.
 Neumeier, Fr., 60.
 Newman, Ernest, 59. 234.
 New Symphony Orchestra (London) 58. 59. 60. 284.
 Ney-van Hoogstraten, Elly, 56. 121. 179.
 Nicholls, Agnes, 283. 284.
 Nicholls, Margaret, 59.
 Nicodé, Jean Louis, 114. 117.
 Nicolai, Otto, 328.
 Nicolau 162.
 Nielsen, Oskar, 44.
 Niemann, Albert, 175.
 Nieratzky, Georg, 113.
 Nieratzky, Josef, 122.
 Niesberger (Dirigent) 126.
 Nießen, Wilhelm, 122.
 Nietan, Hanns, 47.
 Nietzsche (Oberinspektor) 46.
 Nietzsche, Friedrich, 168. 172. 175. 289.
 Niggli, Fritz, 166.
 Nigoud, Gabriel, 118.
 Nigrini, Valeska, 178.
 Nijinski, Wacław, 234.
 Nikel, Otto, 60.
 Nikisch, Amélie, 272.
 Nikisch, Arthur, 58. 283. 284.
 Nikolaichor, St. (Kiel), 182.
 Nikolai-Gesangverein (Reval) 125.
 Nikolaus I., Kaiser von Rußland, 229.
 Nissen, Adelheid, 44.
 Nissen, Hedwig, 118. 182.
 Noack, Friedrich, 330.
 Nodon 163.
 Noguera 162.
 Noordewier-Reddingius, Alida, 54. 55. 56. 111. 112. 116. 180.
 Nordberger, Carl, 104.
 Nottebohm, Gustav, 145. 146. 147.
 Novák, Vitezslav, 120. 233.
 Nowowiejski, Felix, 120. 177.
 Oberdörffer, Martin, 54.
 Ochs, Siegfried, 327.
 Ockert, Otto, 44.
 Odeon-Verlag 282.
 Oeser, Paul, 123.

- Oestwig, Agaard, 182.
 Offebach, Jacques, 48. 52. 182.
 Ohlhoff, Elisabeth, 112. 125. 186.
 Oldberg, Arne, 55.
 Olenin d'Alheim, Marie, 184.
 Olsen 273.
 Onegin, Eugen, 106. 125. 127.
 Oper, Große (Paris), 108. 110.
 Oper, Komische (Paris), 109.
 Oper, Kgl. (Budapest), 46.
 Opernfestspiele (Köln) 178.
 Opernhaus, Deutsches, 45.
 Opernhausorchester (Graz) 57.
 Opieński, Henryk, 128. 163.
 Oppermann, Martha, 112.
 Oppler-Legband, Else, 48.
 Oratorienquartett, Stuttgarter, 63.
 Oratorienverein (Augsburg) 112.
 Oratorienverein (Blankenburg) 119.
 Oratorienverein (Homburg) 185.
 Orchester der Musikfreunde (Kiel) 182.
 Orchester, Philharmonisches (Dortmund), 115. 236.
 Orchester, Philharmonisches (Coblenz), 114.
 Orchester, Philharmonisches (New York), 61.
 Orchester, Städtisches (Bonn), 179.
 Orchester, Städtisches (Freiburg i. B.), 115.
 Orchester, Städtisches (Görlitz), 117.
 Orchester, Städtisches (Luzern), 182.
 Orchester, Städtisches (M.-Gladbach), 122.
 Orchesterverein (Breslau) 54.
 Orchesterverein (Danzig) 114.
 Orchesterverein (Jena) 181.
 Orchesterverein (Straßburg i. E.) 127.
 Orféo Catalá (Barcelona) 162. 284.
 Oriana Madrigal Society (London) 284.
 Orlow, A., 184.
 Orlow, Nikolaus, 184.
 Orpheus Choral Society (London) 284.
 Orthmann, Willy, 182.
 O'Shoughnessy 55.
 v. d. Osten, Eva, 45. 110.
 v. d. Osten-Sacken, Peter, 125.
 van Osterzee, Cornelia, 271.
 Oswald, Bruno, 44.
 Oswald 162.
 Ott (Dirigent) 185.
 Ottani 143.
 Ottmann, Albert, 54.
 Otto-Trampczynska, Maria, 46.
 Overweg, Robert, 47.
 Ovid 18. 135.
 Paalen, Bella, 62.
 Pabst, P., 274.
 v. Pachmann, Wladimir, 284.
 Paderewski, Ignaz, 56. 62. 283.
 Paër, Ferdinand, 143.
 Paga, G., 181.
 Paganelli 143.
 Paganini, Niccolò, 118. 126. 183. 233.
 Pagella, Giovanni, 331.
 Paisiello, Giovanni, 142.
 Palestrina, Pierluigi, 121. 162. 177.
 Palmengarten-Orchester 117.
 Palmgren, Selim, 233.
 Pampichler (Sänger) 57.
 Panzner, Karl, 56. 126.
 Paradies, Maria Theresia, 272.
 Paray, Paul, 62.
 Parent 163.
 Parker, Horatio, 55.
 Parker, Patterson, 283.
 Parry, Sir Hubert, 284.
 Pasqué, Ernst, 158.
 v. Paszthory, Palma, 127.
 Pauer, Max, 56. 58. 63. 116. 284.
 Paul, Großfürst v. Rußland, 137.
 Paul, Jean, 39.
 Paulsen, Marie, 182.
 Paulsen, Vilhelm, 119.
 Pawlowa, Anna, 234.
 Pecksai, Louis, 59.
 Pedrell, Felipe, 162.
 Pelz, Hans, 119.
 Pembaur, Josef, 95. 180.
 Pereira, Elpidio, 162. 163.
 Pergolese, G. B., 51. 107. 127. 128.
 Périer, Jean, 110.
 Permann, A., 54.
 Pérotin 161.
 Perron, Carl, 50.
 Perthold, Johanna, 44.
 de Peters, Antoine, 10. 11. 12. 13. 14.
 Peters, C. F., 71. 94. 104. 274. 328.
 Petit (Sängerin) 126.
 Petri, Egon, 126. 186.
 Petri, Henri, 117. 327.
 Petri-Quartett 117. 118.
 Petschnikoff, Lili, 115.
 Petschnikoff, Alexander, 61. 114. 115. 121.
 Petzet, Walter, 104.
 Petzl, Louise, 45.
 Peyrot 163.
 Pfaff, Heinrich, 115.
 Pfeiffer (Musikdirektor) 185.
 Pfeilschneider, Hertha, 53.
 Pfitzner, Hans, 49. 61. 110. 120. 122. 123. 126. 168. 178. 185. 251. 298.
 Philidor, F. A. D., 103.
 Philippi, Maria, 54. 112. 114. 127. 166. 181.
 Philharmonic Society (New York) 187.
 Philharmonie (Görlitz) 117.
 Philharmonie (Prag) 120.
 Philharmonie (Straßburg i. E.) 127.
 Philharmonie (Warschau) 127.
 Philharmoniker (Moskau) 184.
 Picander 329.
 Piccaver, Alfred, 57.
 Piccini, Nicola, 139.
 Piening, Karl, 121.
 Pierné, Gabriel, 61. 114. 118. 125. 182.
 Pinks, Emil, 114.
 Piovano 141.
 Pistori, Richard, 53.
 Pitt-Chatham, William, 125.
 Pittner, Carl, 123.
 Plamondon 55.
 Plaschke, Friedrich, 46.
 Platzbecker, Heinrich, 56.
 Plautus 201.
 Plüddemann, Paul, 54.
 Plümer, Ferdinand, 123.
 Plumhof, Heinrich, s. Totenschau XIII. 23.
 Poensgen, Mimi, 178.
 Poldini, Eduard, 233.
 de Polignac, Armande, 164. 271.
 Pollak, Robert, 115. 116.
 Polt, Emmy, 182.
 Ponchielli, Amilcare, 52.
 da Ponte, Lorenzo, 67. 71. 280.
 Porpora, Nicola, 143.
 Poschadel, Willy, 179.
 Poschner, Agnes, 48.
 Possony, Ernst, 50. 56. 107. 108.
 Post-Quartett, Brüder, 124.
 Pottgießer, Karl, 114.
 Powell, Claud, 284.
 Praetorius, M., 126.
 Präger, Ferdinand, 175.
 Prenzler, Rudolf, 123.
 Prill, Emil, 122.
 Prill, Paul, 61.
 Privatchor, Hirschscher, 123.
 Privatmusikverein (Nürnberg) 123.
 Privatverein (Prag) 63.
 Prod'homme, J.-G., 228.
 Prohaska, Bernhardine, 272.
 Prokofiew, Sergei, 184.
 Prüfer, Hermann, s. Totenschau XIII. 20. 188 (Bild).
 Prunières, H., 162. 163.
 Prüwer, Julius, 45.
 Puccini, Giacomo, 46. 52. 254. 320.

- Pugnani, Gaetano, 183.
 Pulitzer, Josef, 61.
 Pusch, Berthold, 60.
 Puschkin, Alexander, 235.
 Pylades (Tänzer) 18.
 Pythagoras 64.
 Quaglio (Maler) 20.
 Queen's Hall Orchestra (London) 59. 283.
 Raab, Alexander, 284.
 Raabe, Peter, 63. 111. 128. 180. 181.
 Raabe & Plathow 104. 231.
 v. Raatz-Brockmann, Julius, 54. 60. 111. 112. 122. 183.
 Rabaud, Henry, 108. 109.
 Rabich, Ernst, 118.
 Rachmaninoff, Sergei, 124. 184. 185.
 Radford, Robert, 59.
 Radvan 124.
 Radziwill, Fürst, 318.
 Raff, Joachim, 151. 152.
 Raffael 19.
 Rahner, H., 124.
 Rahter, D., 274.
 Raimund, Ferdinand, 158. 209.
 Raison 161.
 Rambaud, H., 116.
 Rameau, J. Ph., 161. 164. 224.
 Ramrath, Konrad, 127.
 Ranalow (Sänger) 234.
 Rangström 232. 233.
 de Ranse, Marc, 160.
 Rasch 115.
 v. Raschenau, Marianna, 272.
 Raschke, Paul, 187.
 Raugel, Felix, 161. 162. 163.
 Rautenberg, Margarete, 113. 122.
 Rau-Weber, Konstanze, 61.
 Ravel, Maurice, 164. 179. 185. 235. 284.
 Raway (Komponist) 55.
 Rebner, Adolf, 113.
 Rebner-Quartett 113.
 Recke, Mary, 45.
 Reger, Max, 53. 55. 56. 57. 63. 64. 95. 98. 105. 106. 111. 116. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 126. 127. 163. 179. 180. 181. 182. 183. 185. 187. 188. 230. 233. 294. 299. 323. 324.
 Rehberg, Willy, 61.
 Rehfuß, Karl, 113.
 Rehlen, Robert, 175.
 Reichardt, Joh. Friedrich, 128. 328.
 Reichert, Johannes, 127.
 Reichner, Frieda, 62.
 Reimann, Wolfgang, 54.
 Reimers, Paul, 58.
 Reinecke, Carl, 328.
 Reinecke, W., 176. 330.
 Reinmuth, W., 124.
 Reinthaler, Carl, 157.
 Reisinger, Franz, 60.
 Reiß, Albert, 52.
 Reißiger, K. G., 143. 328.
 Reitz, Fritz, 167.
 Reitz, Karl, 182.
 Reitz, Robert, 112. 117.
 Relda, Marion, 61.
 Rembrandt 314.
 Remmert, Martha, 53.
 Rémond, Fritz, 50. 178.
 Rempel-Albrecht, El., 103.
 Renacimiento-Quartett 123.
 Renner, Josef, 167. 330.
 Repelaer van Driel, Jacoba, 180.
 Residentie-Orchester (Haag) 180.
 Rettich, Richard, 61.
 Reuß, August, 112. 118.
 Reuß, Wilhelm, 44.
 Reuß-Belce, Luise, 221.
 v. Reuter, Florizel, 53.
 Reysschoot 163.
 v. Reznicek, E. N., 158.
 Rheinberger, Joseph, 253.
 Rheinfeld, Marianne, 61.
 Riadis (Komponist) 123.
 Ribaupierre 185.
 Richardi, Richard, 49.
 Richault 262.
 Richter, Hans, 58.
 Ricordi & Co. 273.
 Riedel, Carl, 128. 313. 314.
 Riedel (Komponist) 57.
 Riedel-Verein 117.
 Riegel-Autenrieth, Marie, 64.
 Riemann, Hugo, 41. 145. 146. 174. 195. 200. 257.
 Ries, Ferdinand, 144.
 Ries, Franz, 148.
 Ries & Erler 155. 156. 332.
 v. Riesemann, Oskar, 185.
 Rieter-Biedermann, J., 274.
 Riff (Dirigent) 127.
 Rimsky-Korssakow, Nikolai, 110. 116. 127. 184. 235. 283.
 Rinaldo di Capua 142.
 de Rio Branco, Clotilde, 162.
 de Rio Branco, Hortensia Hamoir, 162.
 Ripper, Alice, 54. 117. 120. 125.
 Riquier 161.
 Risler, Edouard, 116.
 Ristori, Giovanni, 142.
 Ritter, Felix, 114.
 Roberday 161.
 Robert der Fromme 161.
 des Roches, Gilbert, 271.
 Roeche, Frederik, 180.
 Roemer, Matthäus, 95. 112. 118.
 Röhmeier, Theodor, 124.
 Rohr, Hans, 48.
 Rohr (Sängerin) 126.
 Romanowski (Pianist) 186.
 Romeu 162.
 Ronald, Landon, 58. 60. 283.
 Ronay, Edmond, 61.
 Röntgen, Walter, 112.
 van Rooy, Anton, 58. 218.
 Ropartz, Guy, 44.
 Rosé-Quartett 179.
 Röseler, Marcella, 47. 115.
 Roselli-Nissim, Mary, 271.
 Rosenberg, S., 119.
 Rosenthal, Moriz, 114. 124. 180.
 Rosenthal, Wolfgang, 95. 114. 181.
 Rösner (Sänger) 125.
 Rossini, Gioacchino, 59. 124. 157.
 Roth, Bertrand, 53.
 Roth-Hey, Otti, 61.
 Rothmann (Sängerin) 57.
 du Rouillet, François Louis Gaud
 le Bland, 10. 12.
 Rousseau, Jean-Jacques, 3. 164. 178.
 Royal Choral Society (London) 59.
 Rozycki, Ludomir, 62.
 Rubens, P. P., 19.
 Rubinstein, Anton, 48. 122. 185.
 Rubinstein, Arthur, 58. 120. 125. 284.
 Rückert, Friedrich, 248.
 Rüdell, Hugo, 117. 125. 184. 186. 219.
 Rueff, Rolf, 182.
 la Ruette 103.
 Rüfer, Philipp, 118. 122. 328.
 Ruffo, Titta, 56.
 Ruge, Ludwig, 54. 117. 123.
 Ruhlmann 55.
 Rumford, Kennerley, 284.
 Rummelspacher, Lilli, 53.
 Rupp, Erwin, 126.
 Rüsche-Endorf, Cäcilie, 45.
 Ruzek, Josef, 49.
 Rydin, Arthur, 144. 148.
 Saatweber-Schlieper, Ellen, 112.
 Sacchini, Antonio, 142.
 Saccur, Alma, 110.
 Sachse, Wilhelm, 59.
 Sack (Pianistin) 185.
 v. Sadler, Willy, 60.
 Sahla, Annaruth, 121.
 Saike, Selma, 119.
 St. Aubin 64.
 Saint-Saëns, Camille, 55. 63. 115. 121. 122. 159. 161. 164. 180. 183. 283.
 Salmon 161.
 Salvatini, Mafalda, 44. 46. 51.
 Sandberger, Adolf, 56. 164.
 Sanden, Aline, 44. 50. 53. 108. 181.
 Sandhage, Clementine, 115. 122.
 Sängerkreis (Dirigent) 185.

- St. Petri-Gesangverein (St. Peters-
burg) 186.
de Sarasate, Pablo, 183.
Sarata, Therese, 63.
Sardot, Minnie, 61. 187.
Sarti, Giuseppe 142.
Sattler, Karl, 182.
Satz, Cäcilie, 113.
Satz, Elsa, 113.
Satz, Ilja, 283.
Sauer, Emil, 115.
Sauer, Heinrich, 179.
Sauter, Max, 183.
Sautetlet (Sänger) 124.
Sawelowa-Sozentowitsch, E., 185.
Sbarra, Francesco, 193. 194.
Sbrujewa, E., 184.
Scalabrini 143.
Scaria, Emil, 219.
Scarlatti, Alessandro, 185.
Schäfer, Carl, 57.
Schäfer, Heinrich, 57.
Schäfer-Bender, Franziska, 53.
Schaichet, Alexander, 181.
Schalit, Heinrich, 61. 105.
Scharrer, August, 123.
Scharrer, Irene, 60.
Schattschneider, Arnold, 117.
Schatz, Albert, 141. 142. 143.
Schaub, F. H., 122.
Schauber-Bergmann, Martha, 185.
Schaum 187.
Scheidemantel, Karl, 67 ff (Zu
Sch.s. „Don Juan“-Übersetzung).
107. 281. 330.
Scheidl, Theodor, 219.
vom Scheidt, Selma, 57. 117.
Scheinflug, Paul, 58. 253. 255.
261. 321. 322. 323.
Schelling, Ernst, 283.
Schelper, Bertha, 179.
Schering, Arnold, 162. 163. 329.
Scheurleer, D. F., 163. 165.
Scheurlein 303.
Schiller, Friedrich, 7. 8. 138. 151.
155. 157. 297. 306.
Schillings, Max, 47. 63. 114.
119. 120. 126. 127. 187.
Schindler, Anton, 40. 144. 145.
Schink, Alfred, 50.
v. Schirach 111.
Schjelderup, Gerhard, 106.
Schlageter, Josy, 113.
Schlatter, G., 116.
Schlegel, Leander, 233.
Schlenker, Paul, 53.
Schlosser, Cornelia, 133.
Schlosser, Joh. Georg, 131.
Schlotke, Julius, 54.
Schmalnaner, Rudolf, 107.
Schmeck, Anton, 40.
Schmedes, Paul, 54. 118.
Schmelzer, Heinrich, 193.
Schmezer, Elise, 271. 272.
Schmid, Anton, 22.
Schmid, Joseph, 106.
Schmid Nachf., Alfred, 105.
Schmidt, Erich, 133. 134.
Schmidt, Fritz, 187.
Schmidt, Käthe, 54. 120.
Schmidt, Luise, 49.
Schmidt, Mary, 56.
Schmidt, Richard, 60.
Schmidt, R., 182.
Schmidt, Willy, 125. 186.
Schmidt (Sänger) 120.
Schmidt-Badekow, Alfred, 118.
Schmidt-illing, Sophie, 114.
Schmitt, Florent, 60. 62. 124.
Schmitt (Dirigent) 185.
Schmuckler, Elvira, 179.
Schmuller, Alexander, 124.
Schnabel, Artur, 58. 114. 118.
122. 123. 187.
Schneckenburger, Max, 332.
Schneider, Max, 128.
Schneider-Steiner, Lina, 272.
Schnitzler, Arthur, 296.
Schnorr von Carolsfeld, Ludwig,
175.
Schoeck, Othmar, 64. 167. 183.
Schöffmann, Karl, 332.
Schola de Saint-Louis 160.
Schöll, Hedwig, 114.
Schönberg, Arnold, 55. 62. 102.
163. 168. 172. 174. 284. 294.
Schönebaum, Iwan, 114.
Schot, Johanna, 180.
Schott's Söhne, B., 262. 264.
266. 267. 273. 303.
Schramm, Elsa, 49.
Schramm, Paul, 112.
Schreck, Gustav, 94. 96.
Schreiber, Frieda, 183.
Schreiber, Marie, 128.
Schreker, Franz, 57. 297. 298.
Schröder (Organist) 236.
Schroeder, Carl, 218.
Schröter, Corona, 137. 272.
Schröter, Karl, 48.
Schubert, Franz, 54. 57. 59. 60.
61. 62. 63. 64. 80. 100. 102.
113. 115. 117. 118. 123. 125.
126. 127. 162. 170. 180. 182.
183. 184. 185. 187. 188. 230.
245. 246. 250. 251. 253. 254.
257. 259. 260. 261. 283. 284.
297. 298. 299. 301. 307. 313.
322. 323.
Schubert, Kurt, 57. 61.
Schubert, Oskar, 114.
v. Schuch, Ernst, 56.
Schüller (Sänger) 114.
Schulz, Heinrich, 126. 183.
Schulz 163.
Schulze-Prisca, Frau, 185.
Schulze-Prisca, Walter, 122. 185.
Schumacher, Hildegard, 113.
Schumann, Georg, 115. 122. 179.
235.
Schumann, Robert, 39. 40. 41.
46. 54. 60. 61. 63. 64. 105.
114. 115. 117. 118. 119. 120.
123. 124. 126. 172. 179. 181.
182. 183. 184. 185. 187. 188.
229. 235. 242. 244. 246. 247.
251. 254. 259. 260. 283. 284.
300. 302. 305. 306. 309. 318.
321. 323. 326.
Schumann-Heink, Ernestine, 56.
218. 221.
Schünemann, Else, 111. 120.
Schuppe, Anna, 272.
Schuricht, Karl, 64. 114.
Schuster (Sängerin) 117.
Schuster & Loeffler 228. 274.
280.
Schütt, Eduard, 106.
Schütz, Heinrich, 182.
Schütze, Arno, 113.
Schütze, O., 188.
Schwab, Gustav, 302.
Schwanzara, Julius, 124.
Schwarthoff (Dirigent) 55.
Schwarz, Leo, 181.
Schwarz (Dirigent) 115.
Schwedler, Maximilian, 95.
Schweers & Haake 102. 106. 177.
Schweitzer, Albert, 173.
Schwendy, Otto, 123.
Schwickerath, Eberhard, 61.
Scolari 143.
Scott, Cyril, 59. 60. 177.
Scott, C. Kennedy, 284.
Scriabine, Alexander, 62. 115.
184. 185. 231.
Scribe, Eugène, 5.
Sebeök, Charlotte, 46.
Sechiari-Konzerte 62.
Sechter, Simon, 173. 174.
v. Seckendorff, Siegmund, 135.
Seebach, Walter, 46.
Seebe, Magdalene, 52. 54. 107.
Seibt, Georg, 54.
Seidler, Paul, 49. 53.
Sekles, Bernhard, 179. 181.
Selva, Albert, s. Totenschau
XIII, 22.
Sembach, Johannes, 110. 119.
de Sénancourt, Etienne, 262. 263.
Seng, Tempe, 57. 117.
Serato, Arrigo, 114. 119. 186.
Seret-van Eyken, Maria, 120.
de Sermisy, Claudin, 160.
Seroff, Valentine, 271.
Seyffardt, Ernst H., 63.
Shakespeare, William, 127. 137.
232.
Shapiro, George H., 59.
Shaw, Bernard, 99.
Sibelius, Jean, 233.
Sibor, Boris, 185. 186.

- Sieben-Quartett 185.
 Siegel, C. F. W., 155. 156. 228. 273. 274.
 Siegel, Else, 114.
 Siegel, Max, 115.
 Siegel, Rudolf, 58.
 Siemen, G., 182.
 v. Siemens, Werner, 60.
 Siems, Margarete, 54. 107. 234.
 Sigwart, Botho, 54. 126.
 Sihleanu 163.
 v. Siklossy, Berta, 49.
 Silcher, Friedrich, 309.
 Siloti, Alexander, 186.
 Simon, E., 125. 126.
 Simon, James, 231.
 Simrock, N., 43. 106. 230. 282. 332.
 Sinding, Christian, 47 („Der heilige Berg“. Uraufführung in Dessau). 53. 127. 185.
 Singakademie (Breslau) 54.
 Singakademie (Danzig) 114.
 Singakademie (Dessau) 60.
 Singakademie (Görlitz) 117.
 Singakademie (Königsberg i. Pr.) 58.
 Singverein (Meiningen) 121.
 Singverein, Neuer (Stuttgart), 63.
 Sinigaglia, Leone, 118. 122. 179. 322. 323.
 Sistermans, Anton, 118. 182.
 Sittard, Alfred, 117.
 Sizes 163.
 Slezak, Leo, 47. 56.
 Smetana, Friedrich, 110. 112. 120. 187. 322.
 Smyth, Ethel, 271. 284.
 Société de chant sacré (Genf) 116.
 Société des Concerts Français 284.
 Société des nouveaux concerts (Antwerpen) 111.
 Société Musicale Indépendante (Paris) 123.
 Söhnlein 60.
 Sollfrank, Rudolf, 60.
 Sonneck, O. G., 165.
 Sons, Maurice, 59.
 Soomer, Walter, 44. 45. 46. 47. 180. 220.
 Soot, Fritz, 48. 54.
 Sophie Charlotte, Königin von Preußen, 272.
 Sophie Elisabeth, Herzogin von Braunschweig, 272.
 Sorreze, Jacques, 46.
 Sothmann, Ida, 121.
 South Hampstead Orchestra 283.
 Spendiarow 184. 185.
 Speranski, N., 184.
 Speyer, Lady, 59. 284.
 Spiitta, Philipp, 302. 310. 312.
 Spohr, Louis, 54. 118. 157. 300.
 Sprenger 187.
 Springer, Hermann, 163.
 Stadthallen-Orchester (Königsberg) 57.
 Stadtorchester (Kaiserslautern) 185.
 Stadt- und Theaterorchester (Rostock) 183.
 Staegemann, Waldemar, 107.
 Stahl, Anna, 63.
 Stahl, M., 185.
 Stamitz, Karl, 183.
 Stanford, Ch. V., 284.
 Stange, Hermann, s. Totenschau XIII. 20.
 Stapelfeldt, Martha, 114. 122.
 Starke, Gustav, 48. 115.
 Stavenhagen, Bernhard, 116.
 Stebel, Paula, 64. 116.
 Steffin, Fritz F., 144.
 Stegmann, Frida, 179.
 Steier, Harry, 48.
 v. Stein, Charlotte, 133. 134.
 Stein, Fritz, 181.
 Steinbach, Fritz, 58. 112. 118.
 Steinberg, L., 185.
 Steinberg, Maximilian, 235.
 Steinberg, Richard, s. Totenschau XIII. 19.
 Steiner, Franz, 119. 124. 126.
 Steingraber Verlag 104. 274.
 Stepán, Vaclav, 233.
 Stephani, Alfred, 55.
 Stephani, Hermann, 116.
 Sternfeld, Richard, 228.
 Stewart-Stressa, Fiorenza, 271.
 Stibbe, Anna, 180.
 Stichter, L., 185.
 Stieger, Franz, 140. 141. 142. 143.
 Stieler, Karl, 121.
 Stiftschor (Luzern) 183.
 Stillman-Kelley, Edgar, 53. 55.
 Stock, Frederik, 55.
 Stock Exchange Choral and Orchestral Society (London) 59.
 Stockhausen, Emanuel, 182.
 Stockmarr, Johanne, 119.
 Stöhr, Richard, 231. 331.
 Stojowski, Sigismund, 120.
 Stolz, G., 182.
 Stör, Carl, 151 ff (C. St. Ein Erinnerungsbild. 188 (Bild).
 Storm, Theodor, 106. 300.
 Stössel, Albert, 122.
 Strack, Theo, 44.
 Stradal, August, 263.
 Stradal, Dr., 127.
 Stransky, Josef, 61. 187.
 Strathmann, Friedrich, 111. 128.
 Straube, Karl, 94. 95. 121. 123.
 Strauch, Margarete, 53.
 Strauß, Johann, 320.
 Strauß, Richard, 17. 44. 47. 48. 50. 51. 52. 53. 54. 56. 58. 59. 60. 62. 97 ff (Zum 50. Geburtstag von R. St.). 110. 112. 114. 115. 118. 120. 121. 122. 123. 124. 126. 127. 157. 163. 167. 168 ff (Zum 50. Geburtstag von R. St.). 179. 180. 183. 186. 187. 227. 230. 233. 234. 251. 253. 261. 268. 277. 280. 283. 284. 292. 294. 299.
 Strawinsky, Igor, 62. 110. 172. 184. 235. 283. 284.
 Streichquartett, Barmer, 112.
 Streichquartett, Basler, 167.
 Streichquartett der Bernischen Musikgesellschaft 167.
 Streichquartett, Böhmisches, 54. 57. 114. 122. 181.
 Streichquartett, Brüsseler, 57. 63. 120. 123. 124. 125.
 Streichquartett, Chicagoer, 55.
 Streichquartett, Jenaisches, 63. 181.
 Streichquartett, Mannheimer, 60.
 Streichquartett, Münchner, 116. 185.
 Streichquartett, Petersburger, 119. 120. 124. 125.
 Streichquartett, Ungarisches, 116. 179.
 Stronck, R., 112.
 Stronck-Kappel, Anna, 95. 112. 123.
 Stuart, Beatrice, 119.
 Stubenvoll, Friedrich B., 228.
 v. Stubenrauch - Kraus, Marie, 121.
 van der Stucken, Frank, 112.
 Studeny, Bruno, 61. 112.
 Studeny, Herma, 112.
 Stuhr, Anna, 182.
 Stünzner, Elisabeth, 52. 63.
 Stury, Max, 49.
 Stumpf, Karl, 173. 174.
 Stutschenski 181.
 Sucher, Rosa, 103. 104.
 Suk, Josef, 120. 246.
 Sullivan, Arthur, 111.
 Sulzer Nachf. 156.
 Sußmann, Henny, 182.
 Suter, Hermann, 112. 113. 167.
 Svärdström, Valborg, 124.
 Svendsen, Johan, 115. 124.
 de Sweert, Jules, 118.
 Sylva, Marguerite, 52.
 Symphoniekonzerte (Barmen) 112.
 Symphoniekonzerte (Chicago) 55.
 Symphoniekonzerte (Königsberg i. Pr.) 58.
 Symphoniekonzerte (M.-Gladbach) 122.

- Symphoniekonzerte, Russische (St. Petersburg), 185.
 Symphoniekonzerte, Städtische (Hagen i. W.), 118.
 Symphoniekonzerte, Städtische (Mainz), 121.
 Symphonieorchester (Boston) 61.
 Symphonieorchester, Rigaer, 125.
 Symphony Orchestra (Toronto) 186.
 Szántó, Jani, 120.
 Szántó, Theodor, 62. 124.
 Székelyhid, Fr., 46.
 Szendrei, Alfred, 104.
 Szigeti, Joseph, 183.
 Szopski, F., 128.
 Szymanowski, Karol, 284.
 Tanejew, Sergei 184.
 Tango, Egisto, 46.
 Tapissier 161.
 Tarbe des Sablons, Mme., 271.
 Tartini, Giuseppe, 119. 185.
 Tauber, Richard, 45. 107.
 Taubert, Ernst Eduard, 117.
 Taubert (Stadt Musiker) 152.
 Taylor, David C., 228. 229.
 Terry 163.
 Tertis, Lionel, 59.
 Tervani, Irma, 48. 54.
 Tessier 163.
 Tetrizzini, Luisa, 56. 284.
 Teubner, B. G., 175.
 Textor, Karel, 179.
 Teyte, Maggie, 56. 283.
 Thal, Friedrich, 184. 185.
 Thal-Kitaewa, Olga, 184.
 Thayer, A. W., 145. 147.
 Theilaker, Karl, 49.
 Thibaud, Jacques, 164. 284.
 Thiberge 163.
 Thiem (Dirigent) 181.
 Thienel, E., 128.
 Thoinot-Arbeau 160.
 Thoma, Hans, 51.
 Thoma, Paul, 54.
 Thoma, Dr., 57.
 Thomaner (Leipzig) 94. 96.
 Thomas, Ambroise, 255.
 Thomas-Orchester 55. 186.
 Thormann, Johannes, 49.
 Thuille, Ludwig, 102. 123.
 Thümler-Walden 53.
 Thys, Pauline, 271.
 Tiersot, Julien, 163.
 Tietjen-Steyer 127.
 Tinel, Edgar, 121.
 Tinlot 161.
 Tischer & Jagenberg 273.
 Tissier (Sängerin) 160.
 Tizian 19.
 Tödtgen, Paul, 120.
 Toller, Georg, 107.
 Tolstoi, Leo, 106. 184.
 Tolstoi, Sergei, 184.
 Tomaschek, Joh. Wenzel, 145. 146.
 Tomlinson, Ernest, 284.
 Tonkünstlerfest, 15. Schweizerisches, 166.
 Tonkünstlerverein (Dresden) 56.
 Tonkünstlerverein, Kölner, 57.
 Tonkünstlerverein, Münchner, 61.
 Tonkünstlerverein, Schweizerischer, 166.
 Torrefranca 163.
 Tosi, Pier Francesco, 76.
 Tovey, F. D., 121.
 Towers, John, 141.
 Tracey, Minni, 124.
 Träger, Ernst, 182.
 Trägner, R., 114.
 Trapp, Max, 118.
 Trattner, Joh. Thomas, 17.
 Trautmann, Gustav, 116. 117.
 Treichler, Hans, 121.
 Treichler, W., 167.
 Tremblay (Sänger) 161.
 Trio, Mannheimer, 61.
 Trio, Russisches, 117. 179.
 Trio, Neues Stuttgarter, 63.
 Tromp 167.
 Trowell, Arnold, 59.
 Tschaiakowsky, Peter, 54. 56. 58. 59. 60. 115. 120. 122. 124. 127. 157. 184. 185. 186. 187. 283.
 Tscherepnin, Nikolaus, 186. 235.
 Tschernow 184.
 Tubb, Carrie, 59. 283. 284.
 Turczyński, Josef, 128.
 Turina, Joaquin, 123.
 Törnpu, C., 125.
 Tzciński (Konzertdirektor) 120.
 Uccelli, Carolina, 270.
 Ucko-Hüsgen, Paula, 183.
 Uhland, Ludwig, 284. 306. 316.
 Uhr, Charlotte, 107. 234.
 Ulbrich, Lisbeth, 128.
 Ulmann, Leopold, 47.
 Ulmer, Willy, 44. 221.
 Unger, Hermann, 53. 121.
 Union chorale (Straßburg i. E.) 127.
 Union der Musiklehrerinnen und Tonsetzerinnen (Paris) 62.
 Universal-Edition 71. 232. 233. 273.
 Urlus, Jacques, 45. 178.
 Vallandri (Sängerin) 161.
 Vallin-Hekking (Pianistin) 124.
 Vallin-Pardo (Sängerin) 164.
 Valnor, Cécile, 123.
 Vandenhoeck & Ruprecht 103.
 Várad, M., 46.
 Vas, Sandor, 115.
 Vaurs (Sänger) 164.
 v. Vecsey, Franz, 180.
 van de Velde, Henry, 178.
 da Venezia, Franco, 179.
 Verbrugghen, Henri, 58.
 Verdi, Giuseppe, 47. 48. 49. 50. 51. 52. 57. 58. 61. 63. 112. 113. 114. 117. 121. 128. 157. 185. 252. 255.
 Vereniging voor Kamermusiek (Haag) 179.
 Verein der Musikfreunde (Görlitz) 117.
 Verein der Musikfreunde (Kiel) 181.
 Verein der Musikfreunde (Lübeck) 120.
 Verein der Orchesterfreunde (Gotha) 118.
 Verein für klassischen Chorgesang (Nürnberg) 123.
 Verein für klassische Kirchenmusik (Ludwigshafen) 185.
 Verein für klassische Kirchenmusik (Stuttgart) 63.
 Verein für Männergesang, Revaler, 125.
 Verein, Philharmonischer (Nürnberg), 123.
 Verein, Philharmonischer (Worms), 187.
 Verhey, Anton, 180.
 Verhulst 180.
 Verlet, Alice, 124.
 Vestris (Tänzer) 12.
 Victoria 162.
 Vidal, Paul, 160. 164.
 Vierne, Louis, 162.
 Vierteljahrschrift für Musikgeschichte 196.
 Vietor, O., 54.
 Vieweg, Chr. Fr., 273.
 Vieweg, Fr., 104.
 Vigna, Arturo, 47.
 Viller (Komponist) 123.
 Vilmos, Géza, 232.
 Vincent, Ruth, 59.
 Vinée 163.
 Viñes, Ricardo, 164.
 Vivaldi, Antonio, 61.
 Vogel, Niel, 181. 183.
 Vogelstrom, Fritz, 114. 117. 178.
 Voigt, C., 128.
 Voigt, Paul, 186.
 Voigt, Woldemar, 173.
 Voigt & Günther 316.
 v. Voigtlaender, Edith, 115.
 Vokal-Quartett 54.
 Vokalquartett, Berliner, 113. 122. 125. 126.
 Volbach, Fritz, 111. 117. 185.
 Volkmann, Robert, 59. 61. 118. 122. 151.
 Volkschor (Barmen) 112.
 Volkskonzerte (Görlitz) 117.
 Volkskonzerte (Kiel) 181.

- Volkssymphoniekonzerte (Coblenz) 114.
 Völlmar, Henri, 180.
 Vollmar (Dirigent) 185.
 Volpe (Dirigent) 61.
 Voltaire 21.
 Voß, Hilde, 51.
 Voß, Otto, 123.
 Wagner, Cosima, 218.
 Wagner, Franz, 56.
 Wagner, Richard, 5. 7. 8. 16. 17. 39. 40. 45. 47. 48. 52. 53. 54. 56. 59. 94. 101. 102. 104. 110. 111. 112. 114. 115. 116. 118. 119. 120. 122. 124. 139. 152. 169. 170. 171. 172. 175. 176. 177. 178. 179. 181. 183. 188. 191. 218 ff (Von den Bayreuther Festspielen 1914). 223. 227. 228. 229. 240. 241. 242. 253. 259. 260. 261. 268. 277. 278. 280. 281. 283. 288. 289. 290. 294. 296. 297. 299. 300. 301. 311. 312. 322. 323. 326. 328. 332.
 Wagner, Siegfried, 50. 114. 218. 219. 220. 222.
 Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen 60. 128.
 Wagner-Verein (Plauen i. V.) 124.
 Wagner-Vereinigung (Lübeck) 120.
 Waldeck, Hugo, 182.
 Walker, Edyth, 178.
 Walker, Ernest, 284.
 Wallenreiter, Carl, 312.
 Wallis (General) 15.
 Wallner, Leonore, 63.
 Walter, Benno, 57.
 Walter, Bruno, 51. 178.
 Walter, E., 185.
 Walter, George A., 55. 60. 62. 181.
 Walter, J., 124.
 Walter, Rose, 125.
 v. Waltershausen, Hermann, 46. 47. 48. 50. 60. 298.
 Wassilenko, Sergei, 184.
 Waterson, Jean, 60. 284.
 Watts, Eldrede, 186.
 Watts, Isabel, 186.
 v. Weber, Carl Maria, 46. 59. 112. 122. 170. 178. 182. 239. 251. 257. 281. 309. 322. 324. 332.
 Weber, Martha, 49.
 Weber, Wilhelm, 112.
 Wegeler, Franz Gerhard, 144. 145. 147. 148. 149. 150.
 Weger, A., 128.
 Weidenhagen, Emil, 104.
 Weinbaum, Paula, 125. 186.
 Weingarten, Paul, 124.
 Weingartner, Felix, 47 („Kain und Abel“. Uraufführung in Darmstadt). 49. 53. 54. 58. 59. 110. 124. 160.
 Weinmann 163.
 Weinreich, Otto, 181. 188.
 Weisbach (Musikdirektor) 187.
 Weismann, Julius, 54. 116. 122. 127.
 Weiß, Franz, 57.
 Weißgerber, A., 114.
 Welcker, Felix, 111.
 Wellesz, Egon, 163.
 Welsmann, F. S., 186.
 Wendel, Ernst, 54. 55.
 Wendling-Quartett 63. 114. 115. 124. 181.
 Wenkhaus, Carl, 221.
 Wenz, Josef, 187.
 Werdermann, Klara, 122.
 Werner-Jensen, Paula, 114. 117. 182.
 Wette, Adelheid, 272.
 Wetz, Richard, 117.
 Wetzel, Hermann, 174.
 Wetzler, Hans Hermann, 57. 107. 180.
 Weyman 57.
 White, Roderich, 117.
 Widor, Ch. M., 54. 159. 164.
 Wieland, Chr. M., 64. 131. 132. 135. 228.
 Wiemann, Robert, 126.
 Wieniawski, Henri, 119.
 Wieseke, Lilian, 54.
 Wietrowetz, Gabriele, 61.
 Wihtol 185.
 Wilbye 284.
 Wilde, Oscar, 168.
 Wildermann, Hans, 44.
 Wildner, Milly, 119.
 Wilhelm, Carl, 332.
 Wilhelmi, Julius, 45.
 Wilhelmine, Markgräfin v. Bayreuth, 272.
 Willaert 103.
 Wille, Georg, 114.
 Wille-Quartett 57.
 Williams, Vaughan, 284.
 Winderstein, Hans, 57.
 Winderstein-Orchester 117. 181.
 Winkler, E., 114.
 Winterberger, Alexander, 188 (Bild).
 Wirtz, Carol, 180.
 Wirz-Wyß, Clara, 166.
 Wischnegradski 186. 283.
 Wisellus, Sophie, 180.
 Wiseneder, Karoline, 272.
 Wissiak, Wilhelm, 110.
 de Wit, Paul, 274.
 Wittenberg, Alfred, 118.
 Wittich, Marie, 48.
 v. Wolkowski-Biedau, Viktor, 181.
 Woldmann 114.
 Wolff, Hans, 49. 118.
 Wolf, Helene, 187.
 Wolf, Hugo, 53. 54. 57. 60. 64. 80. 111. 114. 116. 123. 126. 183. 187.
 Wolf, Otto, 51. 179.
 Wolf, Sofie, 221. 222.
 Wolf, Wilhelm, 61.
 Wolf-Ferrari, Ermanno, 48. 52. 61. 63.
 Wolf-Israel 125.
 Wolff, Henny, 57.
 Wolff, Viktor Ernst, 105.
 Wolff-van Westen, Flora, 122.
 Wolfrum, Philipp, 121. 163.
 Wolkenstein, M., 185.
 Wollgandt, Edgar, 95.
 v. Wolzogen, Hans, 228.
 Wood, Henry J., 58. 59. 283.
 Wörl 123.
 Wormsbäcker, Henry, 116. 120. 182.
 Wotquenne, Alfred, 21. 22.
 Woyrsch, Felix, 122.
 Wulffius, Arthur, 47 („Cabina“. Uraufführung in Dresden). 186.
 Wüllner, Ludwig, 53. 115. 117. 126.
 Wunsch (General) 15.
 Wurm, Mary, 272.
 Wurmser (General) 15.
 Wuzel, Hans, 54.
 Wyß, Robert, 183.
 Ydo, Johan, 180. 185.
 Ysaye, Eugène, 56. 119. 120.
 Ysaye-Konzerte 55.
 Zador, Desider, 53.
 Zelter, Karl Fr., 135.
 v. Zemlinsky, Alexander, 62.
 Zeiß, Karl, 181.
 Zeitung, Frankfurter, 298.
 Zilcher, Hermann, 113.
 Zimbalist, Efrem, 58. 284.
 Zimmer, A., 55.
 Zimmer, Karl, 61.
 Zimmer (Dirigent) 117.
 Zimmermann, Jul. Heinr., 232. 233. 274.
 Zöllner, Heinrich, 56. 114.
 Zottmayr, Georg, 46. 107. 178.
 Zuska, Poldy, 45.
 Zweers, Bernard, 180.
 Zweig, Fritz, 60.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

- Bach-Jahrbuch, 10. Jahrg. 1913. (Herausgegeben von Arnold Schering). 329.
- Barbas, Issay: Die Lösung des geigentechnischen Problems. 103.
- van den Borren, Charles: Les musiciens belges en Angleterre à l'époque de la renaissance. 103.
- Cucuel, Georges: Les créateurs de l'opéra comique français. 102.
- Goldschmidt, Bruno: Stud. mus. Ein ärztlicher Ratgeber für Gesangstudierende. 228.
- Hartog, J.: Richard Wagner. 174.
- Istel, Edgar: Das Libretto. 280.
- Kerst, Friedrich: Die Erinnerungen an Beethoven. 280.
- Krall, Emil: The future of musicians. 176.
- Kretzschmar, Hermann: Führer durch den Konzertsaal. I. Abteilung: Symphonie und Suite. 4. Aufl. 279.
- Kurth, Ernst: Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme. 173.
- Moll, Adolf: Wie erhalten wir unsere Stimme gesund? 175.
- Prod'homme, J.-G.: Hector Berlioz. 228.
- Rehlen, Robert: Richard Wagner. Aussprüche und Gedanken. 175.
- Reinecke, W.: Die Kunst der idealen Tonbildung. 330.
- Rempel-Albrecht, El.: Übungen zur Atem- und Sprechtechnik. 103.
- Ritter, Max: Der Stil Joh. Seb. Bachs in seinem Choralatz. 102.
- Schmeck, Anton: Die Literatur des evangelischen und des katholischen Kirchenliedes im Jahre 1912. 40.
- Schumann, Robert: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Herausgegeben von Martin Kreisig. 5. Aufl. 39.
- Sucher, Rosa: Aus meinem Leben. 103.
- Taylor, David C.: Selbsthilfe für Sänger. 228.
- Voigt, Woldemar: Die Kirchenkantaten Joh. Seb. Bachs. Ein Führer bei ihrem Studium und ein Berater für ihre Ausführung. 173.
- Wagner, Richard: Gesammelte Briefe. Herausgegeben von Julius Kapp und Emerich Kastner. Bd. I. 39.
- Ausgewählte Schriften über Staat und Kunst und Religion. 228.
- „Parsifal.“ Dichtung, Entwurf, Schriften (Richard Sternfeld). 228.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

- Amberg, J.: Three Sketches for Flute and Stringorchestra. 177.
- Bantock, Granville: Bilder aus dem Schottischen Hochland. Suite für Streichorchester. 230.
- Bleyle, Karl: op. 23. Ouvertüre zu Goethes „Reineke Fuchs“ für großes Orchester. 229.
- Blumer, Theodor: op. 33. Sonate für Violine und Klavier. 230.
- v. Borchmann, A.: op. 3. Quartett für 2 Violinen, Viola und Cello. 232.
- Bossi, Renzo: op. 10b. Tema variato per organo. 105.
- Breve, Otto: op. 17. Sechs Lieder. 43.
- Bürke, Gustav: op. 1. Sechs Lieder für eine Singstimme und Klavier. 231.
- Cantarini, Aldo: op. 3 und 4. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 105.
- Chopin, Frédéric: Klavierwerke. Herausgegeben von Ignaz Friedman. 41.
- Dahms, Walter: op. 5. Zwei Chorgesänge für Männerstimmen. 231.
- Dittrich, Rudolf: Einleitung und Doppelfuge in B-dur. Thema, Fugenplan und Modulationen von Anton Bruckner. 105.
- v. Dohnányi, Ernst: op. 24. Suite nach altem Stil für Klavier. 106.
- Dyberg, Ella: Fünf Gedichte aus „Irrgarten der Liebe“. 232.
- Ebel, Arnold: Zwei geistliche Gesänge für Sopran, Violine und Orgel. 104.
- op. 13. Ouvertüre appassionata für Orchester. 231.
- Fiedler, Max: op. 10. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 332.
- Fock, Dirk: op. 4. Sechs Lieder für eine mittlere Stimme und Klavier. 106.
- op. 5. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavier. 282.
- Förster, Joseph B.: op. 73. „Impressionen.“ Fünf Klavierstücke. 233.
- Frey, Carl: op. 5. Präludium und Fuge über die Choralmelodie „Ave verum corpus“ für Orgel. 105.
- Friedman, Ignaz: op. 47b. Studie über ein Thema von Paganini für Klavier zu zwei Händen. — op. 48. Vier Präludien. — op. 49. Deux Mazurkas pour Piano à deux mains. — op. 53. Polnische Lyrik. Vier Klavierstücke. 233.
- Frugatta, G.: Preparazione al Gradus ad Parnassum. 104.
- Göhler, Georg: Drei Soldatenlieder, für Männerchor bearbeitet. 177.
- Goepfert, Karl: Vier Männerchöre (Der Löwe von Luzern, An das Leben, Am Chiensee, Morgenopfer). 231.
- Goldmark, Karl: op. 52. „Georginen.“ Sechs Klavierstücke. 233.
- Gretchaninow, Alexander: op. 61. „Pastels.“ Huit morceaux miniatures pour Piano. 233.
- Gretschel, Philipp: op. 80. Vier Männerchöre feierlichen Charakters. — op. 81. Zwei Gesänge für Männerchor. — op. 82. Zwei Lieder für dreistimmigen Frauenchor und

- Klavier. — op. 83. Altfranzösischer Tanzreigen für zweistimmigen Frauenchor und Klavier. 282.
- Gunst, Eugen: op. 9. Poème pour Piano. — op. 10. Sonate No. 2 pour Piano. 232.
- Heidrich, Maximilian: op. 80. Schattenbilder. Sechs Charakterstücke für Pianoforte. 330.
- op. 50. Fünf Lieder für Bariton und Pianoforte. 331.
- op. 55. Acht Lieder für Mezzosopran und Pianoforte. 331.
- Hirschberg, Leopold: Richard Wagners religiöse Tondichtungen für Chorgesang. 176.
- Hoyer, Karl: Phantasie und Doppelfuge für zwei Pianoforte zu vier Händen. 331.
- Jordan, Sverre: op. 7. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers. 231.
- Jurassowsky, Alexandre: A la lune. Fragment symphonique pour grand orchestre. 232.
- Karel, Rudolf: op. 18. Drei Walzer für Klavier. 106.
- Koch, Markus: op. 36. Vier Duette für zwei Kinderstimmen. 105.
- Koeßler, Hans: Quintett in d für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. 43.
- Vier altdeutsche Minnelieder in Madrigalform für vierstimmigen Männerchor. 106.
- Ungarische Weisen für Violine und Klavier. — Passacaglia-Konzert für Violine. 230.
- Sechs Männerchöre. — Elf Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Klavier. 332.
- Krause, Paul: op. 22. Impressionen für Orgel. 331.
- Lach, Adam: Compositions pour Piano. 177.
- Lamberg, Joseph: op. 27. Suite de trois morceaux pour Piano. 233.
- Laurischkus, Max: op. 24. Fünf Lieder für dreistimmigen Frauenchor mit Klavierbegleitung. 282.
- Liapounow, Sergei: op. 57. Trois morceaux pour Piano. — op. 58. Prélude et fugue pour Piano. 233.
- Liebermann, Fritz: Drei Lieder. 43.
- v. Lingen, Gottfried: op. 5. Eine kleine Nachtmusik für Klavier, Violine und Violoncello. — op. 6. Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. — op. 7. Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung nach Texten von Paul Verlaine. 282.
- Litta, Paolo: Kleopatras Tod. Lyrische Szene nach Shakespeare f. Sopran und Orchester. 232.
- Lubrich jun., Fritz: op. 47. Präludium und Passacaglia für Orgel. 105.
- op. 43. Der 126. Psalm für gem. Chor mit Orgelbegleitung. 177.
- Lund, Signe: Vier Lieder. 177.
- Mittler, Franz: op. 7, No. 1. Marienbildchen für Gesang und Klavier. 232.
- Mracek, Joseph Gustav: Drei Stücke in Tanzform für Klavier. 233.
- de Neergaard, J. B.: Sechs kleine Charakterstücke für Klavier. 177.
- Nordberger, Carl: op. 1. Schwedische Tänze für Violine und Klavier. 104.
- Novak, Vitezslav: op. 45. „Exotikon.“ Kleine Suite für Klavier. 233.
- Nowowiejski, Felix: op. 32. Legende für Violine und Orchester. 177.
- Onégin, E.B.: „Geschwisterblut.“ Ballade für Alt und Klavierbegleitung. 106.
- Pagella, Giovanni: op. 110. Sonata per Violino e Pianoforte. 331.
- Palmgren, Selim: op. 32. Drei Klavierstücke. — op. 34. Zwei kleine Balletszenen für Klavier zu zwei Händen. 233.
- Petzet, Walter: Karl Czernys Vierzig tägliche Studien auf dem Pianoforte genau bezeichnet usw. 104.
- Poldini, Eduard: op. 56: „Rosen.“ Fünf Walzer für Klavier. 233.
- Rangström: Suite für Klavier und Violine. 232.
- Rangström: Präludien für Klavier. 232.
- Renner, Josef: op. 59. Sechs Lieder für eine Singstimme und Pianoforte. 330.
- Schalit, Heinrich: op. 5. Drei Gesänge für eine Singstimme und Klavier. 105.
- Scheidemantel, Karl: Meisterweisen. 281.
- Schjelderup, Gerhard: Zwei Balladen für eine Singstimme und Klavier. 106.
- Schlegel, Leander: op. 26. Drei Tonstücke für Klavier. 233.
- Schmid, Joseph: „Nun bitten wir den Heiligen Geist.“ Ein geistlicher Gesang in Form figurierten Chorals für Alt, Oboe, Violine, Bratsche Solo, gem. Chor und Orgel. 106.
- Schöffmann, Karl: Fuga über das österliche Halleluja. 332.
- Schubert, Franz: Ausgewählte Lieder für eine Singstimme mit Orchester, instrumentiert von Max Reger. 230.
- Schütt, Eduard: op. 95. Thema mit Varianten für Klavier. 166.
- Scott, Cyril: Scotch Pastoral for Flute and Pianoforte. 177.
- Sibelius, Jean: op. 68. Zwei Rondinos für Klavier zu zwei Händen. 233.
- Simon, James: op. 10. Drei Lieder aus der Chinesischen Flöte für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers. — op. 12. Drei Lieder. 231.
- Stepán, Vaclav: op. 6. „Con umore.“ Neun Miniaturen für Klavier zu zwei Händen. 233.
- Stöhr, Richard: op. 28. Fünf Lieder für Gesang und Klavier. 231.
- op. 33. Sonate für Orgel. 331.
- Weidenhagen, Emil: op. 42. „Erster Frühling.“ Für vierstimmigen Frauenchor und Sopransolo mit Klavierbegleitung. 104.
- Szendrei, Alfred: Fünf Lieder. 104.
- Wagner, Richard: Werke. Erste kritisch revidierte Gesamtausgabe, Bd. XVI. 229.
- Wolff, Viktor Ernst: Robert Schumanns Lieder der ersten und späteren Fassungen. 105.
- Zágon, Vilmos Géza: Sonate für Piano. 232.

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN-
UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

- Andro, L.: Siegfried Ochs in Wien. 327.
 Arend, Max: Der junge Gluck. 223.
 — Chr. W. v. Gluck. 224.
 — Gluck, der tragische Seher. 225.
 — Einigeminder bekannte Druckausgaben Gluckscher Werke. 327.
 — Unreinheit und leidenschaftlicher Ausdruck. 328.
 Bahr, Hermann: Richard Strauß. 98.
 Batka, Richard: Richard Strauß. 171.
 Beckmann, Gustav: Zur Auf-
 führung von Bachs Matthäus-
 passion. 327.
 Beer, August: Richard Strauß.
 171.
 Bekker, Paul: Gluck und die
 Gegenwart. 276.
 Bienenfeld, Elsa: Richard Strauß.
 172.
 Bloetz, Karl: König Georg V.
 von Hannover als Musiker.
 327.
 Bolte, Theodor: Joh. Fr. Reichardt.
 328.
 Cahn-Speyer, Rudolf: Hermann
 Grädener. 328.
 Cura, C.: Gluck, der Reformator
 der deutschen Oper. 278.
 Dillmann, Alexander: Richard
 Strauß. 170.
 Ehlers, Paul: Proteus Strauß.
 97.
 — Richard Strauß. 168.
 Erhardt, Otto: Gluck. 224.
 Goetz, Bruno: Chr. W. Gluck.
 227.
 v. Hausegger, Siegmund: Strauß-
 Glosse. 99.
 Hübner, Otto R.: Intellektuelle
 Musik. 327.
 Istel, Edgar: Richard Strauß. 90.
 — Chr. W. Gluck. 223.
 Kallenberg, S. G.: Chr. W. Gluck.
 226.
 Klatte, Richard: Richard Strauß.
 168.
 Korngold, Julius: Richard Strauß.
 172.
 Landé, Franz: Systematische Be-
 trachtungen über das Werk der
 musikalischen Einheit. 327.
 Legal, Ernst: Inszenierungsfragen
 der Opernbühne. 224.
 Leonhard, Rudolf: Gluck. 277.
 Leßmann, Otto: Die Sängerfahrt
 der Berliner Liedertafel nach
 Ägypten. 327.
 Lewinski, Joseph: Das musika-
 lische Wien vor 60 Jahren.
 327.
 Liebscher, Artur: Musikanten-
 leben im Mittelalter. 328.
 Lindorf, R.: Ein musikalisches
 Revolutions-Jubiläum. 277.
 Lorenz, Alfred: Der geflügte
 Kapellmeister. 328.
 Loewengard, Max: Richard
 Strauß. 169.
 Mauke, Wilhelm: Fünfzig Jahre
 Richard Strauß. 100.
 Maushagen, Hubert: Gluck und
 wir. 227.
 Meinach-Iwels, W.: Die Ouver-
 türe zu „Cosi fan tutte“. 328.
 Mello, Alfred: „Der Zauberbaum“.
 Eine neu entdeckte Gluck-Oper.
 224.
 Moser, Andreas: Henri Petri †.
 327.
 Mühlhausen, Hans: Das Ohr
 des Gesangskritikers. 327.
 Netti, Paul: Gluck. 226.
 Petzet, Walter: Zu Glucks 200.
 Geburtstag. 223.
 Philipp, Rudolf: Richard Strauß.
 172.
 Reichelt, Johannes: Selbstkritik.
 328.
 Reichsbote, Der: Gluck. 227.
 Roll, Ludwig: Glucks Lebens-
 bild. 224.
 Rychnovsky, Ernst: Richard
 Strauß. 171.
 Seidl, Arthur: Drei kleinere Ka-
 pitel zur Strauß-Biographie.
 99.
 Schlesinger, Paul: Richard Strauß.
 101.
 Schlüchterer, H.: Gluck. 225.
 Schmidt, Leopold: Zu Glucks
 200. Geburtstag. 226.
 Schrader, Bruno: Carl Reineckes
 90. Geburtstag. 328.
 Schumann, Georg: Über Kirchen-
 musik und die Benutzung der
 Bachschen Kantaten im Gottes-
 dienste. 327.
 Schönemann, Georg: Richard
 Strauß. 101.
 Schurzmann, K.: Gernsheims Es-
 dur Symphonie. 328.
 Schwabe, Friedrich: Giacomo
 Meyerbeer. 327.
 Spanuth, August: Der fünfzig-
 jährige Richard Strauß. 97.
 Specht, Richard: Strauß. 98.
 Stefan, Paul: Richard Strauß.
 168.
 Unger, Max: Neue Briefe an
 Beethoven. 328.
 Volbach, Fritz: Richard Strauß.
 97.
 Weißmann, Adolf: Richard Strauß.
 100.
 Werder, N. Ernst: Gluck.
 278.
 Zeitung, Deutsche (Moskau):
 Richard Strauß. 169.
 Zeitung, Magdeburgische: Ri-
 chard Strauß. 169.
 Zeitung, St. Petersburg: Richard
 Strauß. 170.

DIE MUSIK

VERZEICHNIS DER KUNSTBEILAGEN DES DREIZEHNTEN JAHRGANGS (1913–1914)

Notenbeilagen:

Johann Sebastian Bach, Präludium und Fuge f-moll aus dem „Wohltemperierten Klavier“, Teil II. Bearbeitet von Armin Knab. (7.)¹⁾

Autographen in Faksimile:

Ludwig van Beethoven, Eine Partiturseite des Originalmanuskriptes der Fünften Symphonie. (8.)

— Eine weitere Partiturseite des Originalmanuskriptes der Fünften Symphonie. (8.)

A. E. M. Grétry, Schluß eines Briefes an Beaumarchais. (5.)

Joseph Haydn, Autograph der Österreichischen Volkshymne. (24.)

Heinrich Hoffmann von Fallersleben, Das Lied der Deutschen. (24.)

Joh. Nep. Hummel, Brief an A. Henselt. (18.)

Franz Liszt, Widmung an A. Henselt. (18.)

Henry Litolf, Einführung zu „Ruth et Booz“. (13.)

Gustav Mahler, Titelblatt des ersten Teils vom „Lied von der Erde“. (6.)

— Erste Partiturseite des ersten Teils vom „Lied von der Erde“. (6.)

Giacomo Meyerbeer, Brief an J. W. Davison. (15.)

Niccolò Paganini, Autograph der Violinstimme von „Le streghe“. (4.)

Max Schneckenburger, Die Wacht am Rhein. (24.)

Johann Strauß, Eine Partiturseite aus der „Fledermaus“. (14.)

Richard Strauß, Seite aus der Originalpartitur der „Elektra“. (17.)

— Seite aus der Originalpartitur des „Rosenkavaliers“ (17.)

Giuseppe Verdi, Eine Seite aus der Originalpartitur des „Rigoletto“. (1.)

— Eine Seite aus der Originalpartitur der „Aida“. (1.)

— Ein Brief. (1.)

— Handschrift aus dem Jahre 1838. (2.)

Richard Wagner, Dankbrief an König Ludwig für seine Berufung. (7.)

Carl Maria von Weber, Titelblatt der sechs Gedichte aus „Leyer und Schwert“. (24.)

— Autograph von „Lützows wilder verwagener Jagd“. (24.)

— Autograph des „Schwertliedes“. (24.)

— Autograph des „Reiterliedes“. (24.)

Karl Wilhelm, Die Wacht am Rhein. (24.)

Kunst:

C. W. Allers, Hans von Bülow. (9.)

Karl Bauer, Richard Strauß. (17.)

Jos. Silfrède Duplessis, Chr. W. von Gluck. (19.)

Bianca Ehrlich, Max Reger-Büste. (5.)

¹⁾ Die in () beigefügte Zahl gibt die Heftnummer an.

Anton Graff, Johann Friedrich Reichardt. (20.)
 Hammann, Chr. W. von Gluck. (19.)
 Jean Antoine Houdon, Gluck-Büste. (19.)
 Fritz Hofmann, Beethoven-Büste. (7.)
 Jean Ingres, Paganini. (4.)
 Joseph Kriehuber, Hector Berlioz. (5.)
 — Paganini. (4.)
 Erich Kuhn, Albert Kopfermann. (20.)
 Richard Lauchert, Franz Liszt. (8.)
 Hugo Lederer, Richard Strauß Büste. (17.)
 Robert Lefèvre, André Ernest Modeste Grétry. (5.)
 Franz von Lenbach, Johann Strauß (Sohn). (14.)
 Ernst Mandler, Johannes Brahms. (13.)
 C. Monnet, Titelbild der ersten italienischen Partiturausgabe des Gluckschen
 „Orpheus“. (19.)
 Elisabeth Ney, Amalie Joachim-Büste. (9.)
 Aug. de St. Aubin, Chr. W. von Gluck. (19.)
 Johannes Schiffner, Verdi-Büste. (4.)
 Otto Schütze, Alexander Winterberger-Büste. (21.)
 Friedrich W. Seyer, Aus: Zwölf Phantasieen zu Mozarts „Zauberflöte“ Nr. 2, 3, 4, 11. (3)
 Victor Tilgner, Johann Strauß (Sohn)-Büste. (14.)

Porträts:

Hermann Abendroth. (16.)	Gustav Mahler. Aus den Knaben- und Jünglingsjahren (3 Aufnahmen). (6.)
Volkmar Andreae. (16.)	Gustav Mahler und sein Schwager Arnold Rosé. (6.)
Carl Attenhofer. (18.)	— am Schreibtisch. (6.)
Tor Aulin. (13.)	— mit seinem Töchterchen. (6.)
Karl Philipp Emanuel Bach. Stich von J. F. Schröter. (14.)	— im Foyer der Wiener Hofoper (2 Auf- nahmen.) (6.)
Wilhelm Friedemann Bach. Zeichnung von P. Gülle. (14.)	— in der Wiener Hofoper (2 Aufnahmen). (6.)
Peter Benoit. (21.)	— auf der Überfahrt von Amerika. (6.)
Emile R. Blanchet. (16.)	— Amsterdamer Photographie. (6.)
Arrigo Boito. (2.)	— Totenmaske. Abgeformt von Carl Moll. (6.)
Walter Braunfels. (16.)	Alessandro Manzoni. (2.)
Hans von Bronsart. (5.)	Emil Mattiesen. (16.)
Friedrich Gernsheim. (20.)	Giacomo Meyerbeer. Lithographie von Freeman. (15.)
Antonio Ghislanzoni. (2.)	— in seinen letzten Lebensjahren. (15.)
Chr. W. v. Gluck. Stich von A. Weger. (20.)	— Nach einer Miniatur. (15.)
— Nach einer Miniatur. (20.)	— Unbekannter Stich.
— Stich nach Duplessis. (20.)	Moritz Moszkowski. (21.)
Georg Goltermann. (21.)	Otto Naumann. (16.)
Joseph Haas. (16.)	Adolphe Nourrit. Lithographie von M. Mouroit. (11.)
Siegmund von Hausegger. (16.)	Hermann Prüfer. (21.)
Theodor Huber-Anderach. (16.)	Raoul Pugno. (9.)
Alexander Jemnitz. (16.)	Karl Reinecke. (18.)
Joseph und Amalie Joachim. (9.)	Marie Roeger-Soldat. (12.)
Lothar Kempster. (13.)	Arnold Rosé. Gustav Mahler und Arnold Rosé. (6.)
Julius Kopsch. (16.)	Ludwig Rottenberg. (16.)
Thomas Koschat. (18.)	
Erwin Lendvai. (16.)	
Henry Litloff. (13.)	

Gottfried Rüdinger. (16.)
 Anton Schindler. (8.)
 Franz Schmidt. (16.)
 Othmar Schoeck. (16.)
 Ernst von Schuch. (17.)
 Walter Schultheß. (16.)
 Robert Schumann. Stich von Th. und A.
 Weger. (8.)
 Graf Nicolaus Seebach. (12.)
 Rudolf Siegel. (16.)
 Friedrich Smetana. (11.)
 Henriette Sontag. (18.)
 Friedrich Stade. (11.)
 Carl Stör. (21.)
 Johann Strauß (Vater). (11.)
 Josephine Strauß mit ihrem Söhnchen
 Richard. (17.)
 Pauline Strauß als Elsa im „Lohengrin“. (17.)
 Richard Strauß, etwa siebenjährig. (17.)

Richard Strauß und seine Schwester
 Hanna, etwa 1876. (17.)
 — und Franz Strauß. (17.)
 — 2 Photographien, etwa 1908. (17.)
 — Photographie aus dem Atelier Rudolf Dührkoop
 in Berlin. (17.)
 Heinz Tiessen. (16.)
 Hermann Unger (Köln). (16.)
 Giuseppe Verdi. (1.)
 — Photographie aus den letzten Lebensjahren. (1.)
 — auf dem Totenbett. (1.)
 — Büste von Giulio Monteverde. (1.)
 — Stich von Ch. Geoffroy (1853). (2.)
 — Photographie von Piloti & Toysel in Mailand. (2.)
 — Lithographie von J. Rigo Lebrat & Cie. 1845. (2.)
 — Nach einer Photographie. (2.)
 — Lithographie von Jucosi. (3.)
 Giuseppina Verdi. (2.)
 William Vincent Wallace. (18.)
 Franz Xaver Witt. (5.)

Karikaturen:

Burkardt, Gustav Mahler. (6.)
 Melchiorre Delfico, Verdi-Karikaturen. (2 Blatt.) (1.) — Verdi-Karikaturen. (2 Blatt.) (2.)
 Albel Faivre, Isaye und Pugno in der Salle Pleyel in Paris. (9.)
 Hans Lindloff, Enrico Caruso. (10.)
 — Jan Kubelik. (10.)
 — Ruggiero Leoncavallo. (10.)
 — Johannes Messchaert. (10.)
 — Siegfried Ochs. (10.)
 — Ignaz Paderewski. (10.)
 — Xaver Scharwenka. (10.)
 — Ernst von Schuch. (10.)
 — Fritz Steinbach. (10.)
 Georges Villa, Franz Liszt. (8.)
 Karikatur unbekannter Hand auf Paganini's Londoner Auftreten. (4.)

Verschiedenes:

Ludwig van Beethoven:
 Orchesterstimmen des ersten Satzes der Eroica. Zweite Ausgabe. (5 Blatt.) (7.)
Berlin:
 Ludwig Hoffmanns Entwurf zum neuen Königlichen Opernhaus in Berlin:
 Gesamtansicht, Treppenhaus. (11.)
Breslau:
 Die Orgel der Jahrhunderthalle in Breslau. (3.)
 Der Spieltisch der Orgel der Jahrhunderthalle in Breslau. (3.)
Hans von Bülow:
 Einladung zur Berliner Trauerfeier für Hans von Bülow. (9.)
Marc Antonio Cesti:
 Dekorationen zum Bühnenfestspiel „Il Pomo d'Oro“.
 a) Zum Prolog: Schauplatz des österreichischen Ruhms;
 b) Erster Akt, erste bis dritte Szene: Das Reich des Pluto;
 c) Zweiter Akt, sechste und siebente Szene: Eingang der Hölle;

- d) Zweiter Akt, zehnte bis zwölfte Szene: Waffenplatz der Athener;
- e) Fünfter Akt, neunte Szene: Festungsplatz des Mars;
- f) Fünfter Akt, zehnte und elfte Szene: Himmel, Erde und Meer. (22.)

Dresden:

Das Dresdener Hoftheater. (17.)

Christoph Willibald von Gluck:

Glucks Geburtsort Weidenwang: Gesamtansicht, Kirche. Freier Platz mit Denkmal in der Nähe der Kirche. (19.)

Glucks Geburtsort Weidenwang: Geburtshaus, Gedenktafel am Geburtshaus, Denkmal. (19.)

Die Jesuitenkirche zu Komotau. (19.)

Gluck-Organ in der Jesuitenkirche zu Komotau. (19.)

Glucks Wohn- und Sterbehaus in Wien. (19.)

Grabmal auf dem Matzleinsdorfer Friedhofe, Wien. (19.)

Gluck-Denkmal in München. (19.)

Gluck-Medaille. (20.)

Vignette zu „Feste d'Apollo“. (20.)

Konzertzettel:

Reger-Plakat zu den Meininger Musiktagen Marburg 7. u. 8. Februar 1914. (13.)

Mailand:

Inneres des Scala-Theaters. (2.)

Giacomo Meyerbeer:

Titelblatt zum „Gebet des Trappisten“. (15.)

Titelblatt zu „Der Mönch“. (15.)

Neapel:

Theater San Carlo. (2.)

Niccolo Paganini:

Paganini's rechte Hand. (4.)

Paganini's Geburtshaus in Genua. (4.)

Paganini's Sterbehaus in Nizza. (4.)

Johann Strauß:

Theaterzetteln der Uraufführung der „Fledermaus.“ (14.)

Richard Strauß:

Richard Strauß' Villa in Garmisch. (17.)

Arbeitszimmer in Strauß' Villa in Garmisch. (17.)

Giuseppe Verdi:

Geburtshaus in Roncole. (1.)

Geburtsurkunde. (1.)

Verdi's Landsitz in Sant' Agata. (1.)

Garten in Verdi's Landsitz Sant' Agata. (1.)

Teatro Verdi in Busseto. (1.)

Verdi's Leichenbegängnis in Mailand. (2 Aufnahmen.) (2.)

Richard Wagner:

Gustav Wunderwalds Dekorationsentwürfe zum „Parsifal“ des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg:

- a) Heiliger Wald mit See;
- b) Gralstempel;
- c) Klingsors Schloßturm;
- d) Blumenau. (12.)

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

GLÜCK-HEFT



HEFT 19 • ERSTES JULI-HEFT
13. JAHRGANG 1913/1914

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Einfachheit, Wahrheit und Natürlichkeit sind die großen
Prinzipien in allen Erzeugnissen der Kunst.

Gluck

INHALT DES 1. JULI-HEFTES

HERMANN ABERT: Gluck und unsere Zeit

MARIE LOUISE PEREYRA: Vier Gluck-Briefe

MAX AREND: Gluck, der Reformator des Tanzes

OTTO KELLER: Gluck-Bibliographie

MARIE RIEGEL-AUTENRIETH: Weidenwang, Glucks Geburtsort

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:

Walter Dahms, Wilhelm Altmann, Johannes Hatzfeld, José
Vianna da Motta, Otto Hollenberg

KRITIK (Oper und Konzert): Altenburg, Augsburg, Barmen,
Berlin, Bremen, Breslau, Brünn, Brüssel, Budapest, Chemnitz,
Chicago, Danzig, Darmstadt, Dessau, Dresden, Düsseldorf,
Elberfeld, Freiburg i. B., Görlitz, Gotha, Graz, Halberstadt,
Halle a. d. S., Kiel, Köln, Königsberg, Leipzig, London, Lübeck,
Magdeburg, Mannheim, München, Münster i. W., New York,
Paris, Plauen i. V., Posen, Prag, Reichenberg i. B., Reval,
Stettin, Stuttgart, Weimar, Wiesbaden, Zürich

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Gluck, Gemälde von Duplessis; Büste von
Houdon; Stich von St. Aubin; Lithographie von Jab nach dem
Gemälde von Hammann; Ansichten von Glucks Geburtsort
Weidenwang (2 Blatt); Jesuitenkirche und Gluck-Orgel in
Komotau; Titelblatt der ersten italienischen Partiturausgabe
von „Orpheus und Eurydice“; Glucks Wohn- und Sterbehaus
in Wien; Grabmal auf dem Matzleinsdorfer Friedhof in Wien;
Gluck-Denkmal in München

QUARTALSTITEL zum 51. Band der MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte,
Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Viertel-
jahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammel-
kasten für die Kunstbeilagen des ganzen
Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch
jede Buch- und Musikalienhandlung, für
kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug
durch die Post

Generalvertretung für Frankreich,
Belgien und England: Albert Gutmann,
Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonien:
Breitkopf & Härtel, London,
54 Great Marlborough Street

für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York

für Frankreich: Costallat & Co., Paris

GLUCK UND UNSERE ZEIT

VON HERMANN ABERT IN HALLE A. S.

Die große Zeit von der französischen Revolution bis zum Ende des ersten Kaiserreichs hat mit ihren ungeheuren Umwälzungen auf allen Gebieten des geistigen Lebens auch die musikalische Welt seit einer Reihe von Jahren in eine Ära der Jubiläen und Denkfeiern hineingestellt, die einander mit fast beängstigender Raschheit ablösen. Gewiß haben wir das vollste Recht, das Gedächtnis unserer großen Meister zu ehren. Das Wort: „Wohl dem, der seiner Väter gern gedenkt“ gilt auch für die Welt der Kunst. Allerdings mag bei manchem in diesem festlichen Treiben der Vergleich zwischen Einst und Jetzt einen bitteren Nachgeschmack hervorrufen. Man braucht deshalb noch lange kein philisterhafter laudator temporis acti zu sein. Auch die moderne Zeit hat, allen schwachherzigen Gemütern zum Trotz, ihre Ideale, die das Volk im Innersten bewegen, aber sie liegen nicht mehr in dem Maße auf dem Gebiete der Kunst wie vor hundert Jahren, da unsere klassischen Musiker an der Ideenwelt Rousseau's, Kants und der klassischen Dichter eine mächtige Resonanz fanden. Dieser geistige Rückhalt fehlt der modernen Kunst. Technik und Industrie haben uns auf allen künstlerischen Gebieten nicht eben viele echte Poeten mehr übrig gelassen, und auch unser Publikum steht durchschnittlich viel zu sehr unter dem Banne des trivialen Alltags, als daß es in der Kunst dieselbe befreiende und läuternde Wirkung suchte, wie seine Ahnen vor hundert und mehr Jahren.

Hier könnten nun gerade die Säkularfeiern volkserzieherisch wirken, wenn sie nicht meist in jenem öden und geschäftsmäßigen Geiste begangen würden, der uns nach all den Banketten, Zeitungsartikeln und Festaufführungen so klug läßt als wie zuvor. Wir feiern unsere Feste vielfach nur, um sie rasch abzumachen und haben, während wir das eine begehen, häufig schon den Kopf mit den Vorbereitungen auf das nächste voll.

Bei Gluck, der dieses Jahr an der Reihe ist, liegen die Dinge noch ganz besonders verwickelt. Denn er ist, das müssen wir offen gestehen, von allen den sogenannten Klassikern in unserem Volke am wenigsten mehr lebendig. Die große Masse stellt sich zu ihm, wie etwa Faust zu den Sakramenten: sie ehrt ihn, doch ohne Verlangen; für viele, und zwar nicht allein unter den Laien, sondern auch unter den Musikern, ist er eine längst abgetane Größe. Dem entspricht denn auch die Statistik der Aufführungen seiner Werke. Während Mozart noch heute die Bühnen beherrscht und in den Fällen, wo der Staub des herkömmlichen Schlendrians

von seinen Werken hinweggefegt wird, sogar noch andauernd volle Häuser erzielt, sind die Gluckschen Werke längst keine Repertoireopern mehr, und wenn sie einmal wieder hervorgeholt werden, geschieht es häufig aus Motiven, die den Absichten des Meisters direkt zuwiderlaufen. Wie oft wird nicht der „Orpheus“ lediglich um einer gastierenden berühmten Altistin willen einstudiert, die das gesamte Interesse auf ihre eigene Leistung konzentriert, von den bekannten Ausstattungsaufführungen der „Armida“ ganz zu geschweigen. Die Fälle, wo Gluck um Glucks willen aufgeführt wird, sind nahe beisammen.

Diese kühle Haltung des Publikums und der Theaterdirektoren hat nun freilich ihre Gründe. Die Vorstellung von der Oper als der Trägerin antiker Kultur, die 200 Jahre hindurch die Geister beherrscht hatte, hat im 19. Jahrhundert mehr und mehr an Boden verloren und wird durch den modernen Ansturm auf die humanistische Bildung vollends untergraben. Auch die Einfachheit der Grundideen der Gluckschen Dramen und die Klarheit ihrer Behandlung, die, noch weit resignierter als die Wagnersche, nicht den kleinsten Seitensprung in das Gebiet rein sinnlicher Wirkung kennt, will unserer komplizierten seelischen Problemen nachjagenden Zeit nur schwer eingehen; sie empfindet Glucks Charakteristik, so genial sie ist, als primitiv, seine Orchesterbehandlung trotz allen Lobes, das ihr der hierin gewiß kompetente Berlioz gespendet hat, als dürftig, weil ihr Ohr längst durch stärkere Reizmittel abgestumpft ist. So verlangt die Glucksche Kunst von dem heutigen Publikum eine Energie und Elastizität von Geist und Phantasie und obendrein ein Maß von Stilgefühl, dessen es sich heutzutage, wo nur zu häufig Mode und Stil verwechselt werden, längst entwöhnt hat.

Soll man unter diesen Umständen nicht lieber ehrlich sein und auf eine Gedächtnisfeier verzichten, die doch so, wie die Dinge einmal liegen, an den bestehenden Verhältnissen nichts ändern wird? Hat es Sinn, einen blutlosen Schatten heraufzubeschwören? Ginge es nach jener Richtung, die unter der Devise: „Nur so weit wollen wir der Geschichte dienen, als sie dem Leben dient“ unter unseren alten Meistern ein wahres Massenmorden veranstaltet hat, so käme allerdings Gluck schlecht weg, noch schlechter, als z. B. Händel, dem jene Leute ja bereits auch den Lebensfaden abgeschnitten haben. Zum Glück dient aber die Geschichte, sofern sie nicht in ihr Zerrbild, die Anhäufung toten Wissenskrams, verfällt, immer und überall dem Leben, auch in den Erscheinungen, die nicht dem subjektiven Geschmack einer einzelnen Generation entsprechen. Selbst die Beschäftigung mit ästhetisch schwächeren Werken, die heute nicht mehr das Licht des Konzertsaaes vertragen, erfüllt diesen Zweck, da sie uns über das innerste Wesen einzelner Perioden oft lebendigere Aufschlüsse

geben als die Meisterwerke. Freilich gehört dazu vor allem der ernste Wille, in die Seele der betreffenden Kunst einzudringen, das Bewußtsein davon, daß wir unseren Künstlern gegenüber nicht bloß Rechte, sondern auch Pflichten haben. Keine Kunst, auch die größte nicht, kann ohne geistige Mitarbeit des Hörers lebendig werden; wo diese fehlt, läuft alle Verehrung auf bloßen Lippendienst hinaus. Nur auf diese Weise bewahren wir uns aber auch selbst vor Enttäuschungen. Denn keines Meisters Kunst hat in allen ihren Seiten Anspruch auf „Unsterblichkeit“, denn sie ist stets das Produkt ihrer Zeit und paßt deren Anschauungen ihren Inhalt und ihre Formen an. Daß aber diese Anschauungen mitunter überraschend schnell wechseln, dafür haben wir gerade in der Ära Wagners einen deutlichen Beleg vor uns.

Von diesem Standpunkt aus betrachtet, gewinnt auch Glucks Kunst ein anderes Gesicht. Gewiß ist Gluck vielleicht der größte Aristokrat gewesen, den die Operngeschichte aufweist; seine Reformopern kennen auch nicht die mindeste Konzession an rein sinnliche Wirkungen. Seine Muse war weit spröder und weniger universal als die Mozarts; er arbeitete nicht leicht und hatte mit dem richtigen Ausdruck oft schwer zu ringen. Wer, wie so viele Leute heutzutage, das Unbewußte als das Entscheidende beim künstlerischen Schaffen ansieht, muß logischerweise den heute längst vergessenen italienischen Zeitgenossen Glucks, den Jommelli, Traetta u. a. den Vorzug vor Gluck geben, denn diese verfügten durchschnittlich über eine reichere Inspiration und eine ausgiebigere musikalische Originalität. Glucks Schaffen dagegen bedeutet einen vollständigen Triumph des künstlerischen Charakters über alle Willkür des reinen Musikers. Für ihn war die Musik überhaupt nicht Selbstzweck, sondern lediglich Dienerin der dramatischen Wahrheit. Und um zu dieser Wahrheit zu gelangen, begann er seine Reform nicht auf der musikalischen Seite, sondern auf der dichterischen. Wer die einfache und schlichte Handlung des „Orpheus“ mit der zwar geistreichen und eleganten, aber in ihren Grundideen durch ein verzwicktes Liebesintriguensystem oft bis zur Unkenntlichkeit getrübbten Librettistik Metastasios vergleicht, der erkennt sofort, daß hier ein Bruch erfolgt war, größer als später der zwischen Scribe und Wagner. Schon daß in „Orpheus“ und „Alceste“ nicht mehr die Liebe im galanten Sinn, sondern die Gattentreue das grundlegende Motiv war, mag vielen geradezu als bewußte Demonstration gegen alles Herkommen vorgekommen sein. Andere beugten sich vor Glucks Größe erst, als es ihm gelungen war, inmitten des allgemeinen sozialen und sittlichen Zerfalls ein Werk von der Reinheit der „Taurischen Iphigenie“ zu schaffen. Und mit derselben unerbittlichen Konsequenz schloß Gluck an die dichterische Reform die musikalische an. Hierzu dienten ihm Elemente der verschiedensten Schulen und Gattungen,

aber er verstand es, sie in seine eigene Individualität zu verschmelzen, sie sich so zu eigen zu machen, daß sie ein Teil seines Inneren wurden.

So entstand ein neuer, spezifisch Gluckscher Stil, der von allem Anfang an abermals kein musikalisches, sondern ein dramatisches Gepräge trägt, und hierin liegt eine weitere Schwierigkeit bei modernen Aufführungen. Viele unserer heutigen Musiker halten diese Glucksche Musik, da sie technisch keine großen Anforderungen stellt, für spielend leicht, sie glauben sie im Schlaf bewältigen zu können, und es entstehen dabei Aufführungen, die allerdings klingen, als würden sie „im Schlaf“ gespielt. Dieser verhängnisvolle Irrtum hat der Gluckschen Kunst schon unendlich geschadet. Keine verlangt Takt für Takt ein so peinliches Eingehen auf den Zusammenhang zwischen Wort, Ton und Gebärde wie sie. Eine Glucksche Partitur wiedergeben heißt nichts anderes als ein ganzes Drama in allen seinen Elementen wieder lebendig machen — mit einer bloßen Wiedergabe der Noten ist nicht einmal die Hälfte getan, ja auf sie ist zum großen Teil die Vorstellung von dem „langweiligen“ Gluck zurückzuführen. Nimmt sich wirklich einmal ein Dirigent die nötige Anzahl von Proben und sucht er diese Kunst von dem Schlendrian, der sie so oft entstellt, zu reinigen, so wird er, oft genug zu seiner eigenen Überraschung, innwerden, welch ein bewundernswerter und lebensvoller künstlerischer Organismus hier zutage tritt.

Dazu bedarf es aber in erster Linie einer systematischen Anleitung der Sänger. Die stahlharte, charaktervolle dramatische Deklamation der Gluckschen Rezitative, die in ihren Höhepunkten bis auf heute als unerreichte Muster ihrer Gattung gelten können, erfordert ein eingehendes Studium; das beliebte Einfügen von lyrisch gedehnten oder pathetisch forcierten Stellen ist durchweg vom Übel. Auch die richtige Wiedergabe der Gluckschen Arien wird stets davon abhängen, ob der Sänger den psychologischen Kern der Situation, aus dem sie erwachsen sind, zuvor erfaßt hat oder nicht, denn selbst das sorgfältigste Herausarbeiten des Ausdrucks im einzelnen vermag den Absichten des Meisters nicht Genüge zu tun, wenn die organische Verbindung mit dem Ganzen fehlt. Die Chöre, die schon die Zeitgenossen, z. B. Mozart, bei Gluck am meisten interessierten, haben sich denn auch bis auf heute, dank ihrer dramatischen Schlagkraft, der meisten Sorgfalt der Dirigenten zu erfreuen gehabt; immerhin muß aber auch hier festgestellt werden, daß noch immer zuviel auf bloße „Chorwirkungen“ im Sinne der Wagnerschen „Chormaschinerie“ gesehen wird. Glucks Chöre sind durchaus nicht rein um der musikalischen Wirkung willen da, sondern oft genug die Hauptträger der ethischen Grundideen; sie füllen oft ganze Szenen, innerhalb deren sie wichtigen psychologischen Wandlungen unterliegen, wie z. B. in der Furienszene des „Orpheus“, und dem muß natürlich durch sorgfältige Herausarbeitung, nament-

•

lich auch des Deklamatorischen, Rechnung getragen werden. Und ähnlich steht es mit den Balletten. Dieser lange gänzlich vernachlässigten Seite sind in moderner Zeit die Reformbestrebungen von Jaques-Dalcroze und anderen zugute gekommen, ja es ist hierin gelegentlich des Guten entschieden zuviel geschehen, da in so mancher Aufführung das Interesse des Publikums von der dramatischen auf die choreographische Seite abgelenkt wurde. Doch wird sich aller Wahrscheinlichkeit nach im Laufe der Zeit hier der Ausgleich von selbst herstellen.

Daß Gluck in der Geschichte der dramatischen Orchesterbehandlung Epoche gemacht hat, ist bekannt, und wenn ein Mann wie Berlioz immer wieder gerade diese Seite seiner Kunst als vorbildlich preist, so könnten wir uns eigentlich damit zufrieden geben. Trotzdem sind seit den Tagen Wagners auch hier die Versuche nicht ausgeblieben, durch allerhand moderne Zutaten diese Glucksche Instrumentation „dem modernen Empfinden näherzubringen“. Gewiß waren es rein idealistische Motive, die Wagner zu seinen Bearbeitungen veranlaßten, und seine Ergänzung der „Iphigenien“-Ouvertüre ist eine Leistung, die echt Gluckschen Geist atmet; auch wird niemand verkennen, daß auch die meisten seiner übrigen Zutaten von Wagners Standpunkt aus der Aufgabe glänzend gerecht werden. Trotzdem besteht unsere moderne, nach harten Kämpfen errungene Erkenntnis, daß die alte Musik am natürlichsten klingt, wenn man sie im Geiste ihrer eigenen Aufführungspraxis wiedergibt, auch für Gluck zu Recht. Wir tun besser daran, das Publikum zum Verständnis der eigentümlichen Reize dieser Orchesterbehandlung zu erziehen, als sie ihm durch irgendwelche moderne „Würze“ schmackhafter zu machen. Denn wir berauben uns dadurch auch eines guten Stückes von Glucks Persönlichkeit, für die eben jene Sparsamkeit in koloristischen Wirkungen charakteristisch ist.

Gerade in der Persönlichkeit liegt aber der Kern von Glucks künstlerischer Erscheinung. Schillers Wort, daß die Nachwelt den Künstler überspringen möge, der nicht größer sei als seine Werke, gilt von ihm in ganz besonderem Maße. Denn das Größte an Meister Gluck bleibt doch seine Persönlichkeit. Er hat zu ihrer Herausbildung länger gebraucht als die meisten anderen Künstler; als sie aber fertig ist, nimmt sie sofort auch sein ganzes Künstlertum in Beschlag. Gluck war eine ausgesprochene Herrennatur und steht als solche in der Mitte zwischen Händel und Beethoven. Von diesen beiden grandiosen Optimisten unterscheidet ihn nur ein grüblerischer, pessimistischer Zug, der ihn veranlaßt, die Nachtseiten des menschlichen Lebens, seine Schmerzen und Leiden stärker zu betonen als die hellen und freudigen Seiten; selbst in den Ausdruck naiver Heiterkeit mischt er mitunter dunkle Töne ein. Er ist in seiner Ideenwelt nicht so vielseitig wie Händel, ja er liebt es, dieselbe Idee in zwei Werken von verschiedenen Seiten aus zu behandeln (wie die Gattentreue in „Orpheus“ und „Alceste“, die verhängnisvolle Macht der Liebe in „Paris

und Helena“ und „Armida“), auch fehlt ihm der umfassende weltgeschichtliche Zug des Händelschen Oratoriums, wogegen er seinerseits einen Zug zum Intimen, Idyllischen mitbringt. Aber die Fähigkeit, allgemein menschlich zu fühlen und große ethische Probleme in ihrem Kern zu erfassen und darzustellen, teilt er mit Händel, und die Bedeutung seines kurzen Londoner Aufenthalts liegt offenbar eben darin, daß die Bekanntschaft mit dem älteren Meister gerade dieser Seite seines Fühlens zum endgültigen Durchbruch verhalf. An Händel hat Gluck gelernt, sich auf sich selbst zu besinnen. Hier erfuhr er, daß der Beruf des echten Dramatikers nicht darin besteht, dem Volke nachzulaufen, sondern es in den Bann seiner eigenen Ideen zu zwingen. Vom „Orpheus“ an tritt seine geborene Herrschernatur immer deutlicher hervor. Ein Feind jeder Konvention, streng gegen andere und noch strenger gegen sich selbst kennt er nur ein Ziel: künstlerische Wahrheit bis ins kleinste hinein. Wohl finden wir seine italienischen Zeitgenossen nicht selten auf denselben Pfaden. Auch von ihnen haben wir Stücke, die vom höchsten dramatischen Streben Zeugnis ablegen. Aber stets gelangen sie dann wieder an einen Punkt, wo ihnen sozusagen der Atem ausgeht und sie rettungslos den Krallen des Modeteufels wieder verfallen. Gluck allein hat die Energie gehabt, den Weg bis zum Ende zu gehen; wo jene erlahmten, setzte er mit gesteigerter Kraft ein. Das hängt aber zusammen mit seinem außerordentlich scharfen Blick für das Wesentliche bei allen seinen Stoffen. Alles Nebensächliche behandelte er auch als solches, mochte die Verlockung zu einem pikanten äußerlichen Effekt auch noch so groß sein. Daß er diese Treue gegen sich selbst gelegentlich bis zur Resignation übt, gehört mit zum Bilde seiner Persönlichkeit, in der der Dramatiker den Musiker weit überwog.

Daß die Kunst eines solchen Mannes, zumal wenn ihr Stoffkreis nicht mehr „populär“ ist, in einer Zeit wie der modernen, wo Schillers Theorie vom moralischen Beruf der Schaubühne von der großen Masse längst ad acta gelegt ist, einen besonders schweren Stand hat, ist begreiflich. Aber auch von den Gebildeten will sie stets aufs neue erobert sein. Trotz der Gemeinverständlichkeit ihrer Grundideen stellt sie hohe Anforderungen, sie setzt auch beim Zuhörer dramatischen Ernst, poetische und musikalische Bildung voraus. Aber ist's mit der Kunst Wagners im Grunde genommen nicht ebenso? Auch für sie mag wohl einmal eine Zeit kommen, die ihre hohen Ziele nicht mehr in ihrer ursprünglichen Reinheit würdigt. Nirgends wechselt der Geschmack rascher als in der Theatermusik. Was aber niemals veraltet, das sind die Ideen, die eine große Kunst geboren haben, und die Persönlichkeiten, denen wir sie verdanken. Um ihretwillen haben unsere gebildeten Kreise und die Bühnen, die wirklich Kunstanstalten

sein wollen, die Pflicht, auch das Gedächtnis Glucks nicht untergehen zu lassen, eines Meisters, der seine ganze Kraft in den Dienst des strengen Musikdramas gestellt hat. Ein historischer Enthusiasmus, der sich allein auf die Erinnerung an vergangene künstlerische Leistungen beschränkt, ist wertlos; wir müssen die Vergangenheit für die Gegenwart und Zukunft fruchtbar zu machen, den kleinen Ring unseres momentanen künstlerischen Lebens in des „Daseins unendliche Kette“ einzureihen suchen. Nur dann ist eine Säkularfeier überhaupt imstande, uns über den grauen Werktag zu erheben, nur dann werden wir aber auch im Falle Gluck innwerden, daß uns der alte Meister, allen seinen modernen Verkleinerern zum Trotz, auch heute noch recht viel zu sagen hat, wenn wir uns mit ihm nur in seinem Geiste, d. h. mit ernstem, auf das Hohe und Wahre gerichtetem Sinn beschäftigen.

VIER GLUCK-BRIEFE¹⁾

MITGETEILT VON MARIE LOUISE PEREYRA IN PARIS

I.

A Monsieur

Monsieur de Kruthoffer²⁾
à Paris

Wien, den 30. May 1775³⁾

Wertester freyndt!

Ich habe keine antworth von H. Marchand⁴⁾ auf meinen brieff Erhalten solte ich Einen Empfangen, so werde ich ihren rath völlig Erfüllen, wan sie Es vor gutt befinden, so sprechen sie Einmahl mit dem H. Bailly du Roulet⁵⁾ von der Sache, Vielleicht kan Er den H. Marchand zur raison bringen.⁶⁾

Ich will ihm diesfalls preveniren, den ich möchte doch gerne, dass die Sache Einmahl zu Ende käme.

Wan Sie, oder Mr Peters⁷⁾ welchen ich mich Empfehle :/ dann undt wann Ein Billet wollen haben, so belieben sie sich nur auch an H. Bailly

¹⁾ Die Briefe sind Eigentum der „Bibliothèque du Conservatoire“ (Sammlung Charles Malherbe) in Paris. Sie sind hier diplomatisch getreu wiedergegeben.

²⁾ François de Kruthoffer (Franz von Kruthoffer) war Sekretär des österreichischen Botschafters in Paris, „Comte de Mercy Argenteau ambassadeur extraordinaire de S. M. Impériale en son hôtel rue de Vaugirard“.

³⁾ „Beantwortet: Paris, am 23. Junius 1775.“

Gluck war im Spätsommer des Jahres 1773 in Paris angekommen. Während seines Aufenthaltes wurden die Opern „Iphigénie en Aulide“ (19. April 1774), „Orphée“ (2. August 1774) und das Singspiel „l'Arbre enchanté“ (Versailles 27. Februar 1775) aufgeführt. Gleich darauf reiste er nach Wien.

⁴⁾ „Le Marchand oder Lemarchand, M^d de musique rue Fromentean, Paris.“ Bei ihm erschienen „Iphigénie en Aulide“ und „Orphée“.

⁵⁾ François-Louis Gaud le Bland du Roulet, geboren 11. April 1716 zu Normandville (Eure), gestorben 2. August 1786 in Paris, ist der Dichter der „Iphigénie en Aulide“, des „Orphée“ und der „Alceste“. Er war Offizier im Regiment der „Gardes françaises“, 1761 Mitglied der Orden zu Jerusalem, Rhodus und Malta, wovon er Oberamtmann („bailli“) wurde, dann Sekretär der französischen Botschaft in Wien.

⁶⁾ Bezieht sich auf einen Streit zwischen Le Marchand und Peters, wegen Veröffentlichung gewisser Stücke aus „Iphigénie en Aulide“.

⁷⁾ Antoine de Peters, von flämischer Abkunft, „peintre ordinaire de S. A. R. le prince Charles de Lorraine et de Bar“, gründete in Paris (rue du Hazard Richelieu) mit dem italienischen Violinisten Jean Baptiste Miraglio einen Musikverlag (Juni 1765), und zu gleicher Zeit die erste Leihanstalt für Musik (Bureau d'abonnement musical). Peters' Todesjahr ist unbekannt; doch wurde seine Gemäldesammlung am 9. März 1779 in Paris verkauft.

du Roulet zu adressiren, ich werde ihm auch diesfals schreiben. Ich habe M^r Berton¹⁾ geschrieben dass derselbe das changement von der ouverture²⁾ den M^r Peters³⁾ comuniciren solle, in so ferne Es solte producirt werden.

was das letzte divertissement anbelangt, so habe ich expresse keines machen wollen weilen Es Ein hors d'œuvre ist, und meine piece mit den letzten Chorus aufhört, solte aber den M^r Peters Etwas daran gelegen seyn solches stechen zu lassen, so offerire mich bey M^r Berton solches suchen ausszuwürken, alleine ich glaube die piece wird ohnedem starck und lang genug seyn, umb sich noch mehrere Unkosten darbey machen zu wollen. Meine Empfehlung an H. von Blumendorff⁴⁾ und M^r Kohaut,⁵⁾ ich lasse ihm sagen, dass ich ihm Ehestens schreiben werde, wan sie des M^r La Motte⁶⁾ zu gesichts bekömen, so sagen sie ihm, er soll doch seyner Mutter schreiben, wan Er nicht will dass sie stirbt.

Ich verharre

Wertester freyndt

dero gehorsamster diener

Chevalier⁷⁾ Gluck

P. S. bitte mir etwas
von Theatral neyigkeiten auss.

II.

A Monsieur

Monsieur de Krouthoffre [sic!]

chez S. E. M^r l'Ambassadeur

Le Comte de Mercy

à Paris

¹⁾ Pierre Montan Berton (1727—1789) übernahm 1759 die Direktion der Großen Oper in Paris; er hat große Verdienste um die Aufführung der Werke Glucks.

²⁾ Die Ouvertüre von „Cythère assiégée“ (le Siège de Cythère).

³⁾ Ursprünglich sollte Peters das Werk herausbringen; es erschien aber bei „Deslauriers, Md de papier, rue St-Honoré, à côté de celle des Prouvaires“.

⁴⁾ Vermutlich war von Blumendorff auch ein Sekretär wie von Kruthoffer.

⁵⁾ Joseph Kohaut, geboren um 1736 in Böhmen, gestorben um 1793 in Paris, war Lautenist in der Kapelle des Prinzen von Conti; er schrieb auch komische Opern: „Le Serrurier“ 1764, „Sophie“ 1768.

⁶⁾ François (Franz) Lamotte, geboren um 1751 zu Wien (nach anderen in den Niederlanden), gestorben als königlicher Kammermusikus an der Hofkapelle zu Wien. Lamotte war ein vortrefflicher Violinist, und Mozart lobt sein Staccato; er hat auch Konzerte und Sonaten komponiert.

⁷⁾ „Cavaliere dello Sperone d'oro“ (Ritter vom Goldenen Sporn). Gluck erhielt diese Auszeichnung Ende 1754 in Rom.

Wien, den 31 July 1775

Wertester freyndt!

Ich habe aus dero brieff Ersehen dass Mr Peters meinen Siege de Cythere¹⁾ als ein unvollkommenes Werk ansieht, da ich ihm doch vor hero schon explicirt habe, dass meine piece mit den letzten Chœur geendiget ist²⁾. Ein ballet³⁾ den Mr Berton will darzumachen, Es mag heissen wie Es will, ist vor mich Ein hors d'œuvre, und ich considerire Es als wan meine piece zu kurtz wäre, man Einen acte von Einem anderen Compositeur beyfügen wollte, umb die länge der zeit zu gewinnen, dieses würde also nicht meine opera ein unvollendetes Werck seyn machen; Mr Peters mag also wohl in ansehung des Marchands recht haben sich zu beschwehren wegen der Iphigenie⁴⁾, aber wegen dem Siege de Cythere hat er unrecht, weilen sie mir von der Academie⁵⁾ auss ist auch als Ein vollendetes Werck gezahlt worden. Ich will mehr sagen; dass ich künftig in meinen opern kein ballet arien mehr machen werde ausser denjenigen, welche wehrender l'action vorkömen, und wan man nicht darmit zufrieden sollte seyn, so mache ich keine opera mehr, den ich will mir nicht in allen journalen vorwerfen lassen, dass meine Ballet schwach, mediocres, und so weither wären, die lumpen Hunde sollen keines mehr von mir hören, und meine opern werden allerzeit mit dem wortern sich Endigen.

Was wegen den Marchand anbelangt, so bitte ihnen, sie möchten die gütte haben, und den Mr Bailly du Roulet die gantze affaire Erzählen, Er wird ihm schon zur raison bringen, ich habe ihm diesfalls schon prevenirt, das sie mit ihm sprechen werden.

Ich bitte ihnen auch den Mr Kohaut einen Befehl von uns auszurichten und ihm zu sagen, daß seyn Herr bruder⁶⁾ bei mir warr, und

¹⁾ „Le Pouvoir de l'Amour ou le Siège de Cythère“, ein Akt in Prosa mit „Vaudevilles“ von Favart und Fagan (Foire St-Laurent 1738), später in Musik gesetzt, wurde in Brüssel (7. Juli 1748), dann in Paris (Foire St-Laurent, 12. August 1754) aufgeführt. Das Stück hieß schon „Cythère assiégée“. Die Glucksche „Cythère assiégée“ (erste Bearbeitung) „opéra comique en un acte mêlé d'ariettes“ wurde 1759 im Kurpfälzischen Theater zu Schwetzingen gegeben. Die Aufführung der zweiten Bearbeitung: „Cythère assiégée, opéra-ballet en trois actes“, Text von Favart, fand am 1. August 1775 in der Pariser Oper statt. Das Werk hatte keinen Erfolg, nur 22 Vorstellungen; im Ballett wirkten die Tänzerinnen Guimard, Heinel, Michelot und die Tänzer Vestris, Gardel, d'Auberval.

²⁾ Als letzte Nummer der Oper enthält die gestochene Partitur eine Passacaglia aus „Elena e Paride“.

³⁾ In der Tat hatte Berton ein eigenes Ballett in Glucks Werk eingeschoben.

⁴⁾ „Iphigénie en Aulide“.

⁵⁾ „Académie royale de musique“ (Königliche Akademie der Musik), die Pariser Grosse Oper.

⁶⁾ Karl Kohaut (von), einer der besten Lautenisten seiner Zeit (um 1760), Sekretär in der Hof- und Staatskanzlei zu Wien; komponierte Konzerte für die Laute, Symphonieen, Kammermusik.

dass ich selbigen in den bösten dispositionen vor ihnen hätte angetroffen, und dass ich nicht zweifle, dass seyne affairen Ehestens werden zu Ende gehen, ich Erwarte noch Eine visite von ihm welche Er mir versprochen hat. Noch eine Com̄ission: Es ist meiner Nanette¹⁾ die rollette²⁾ von Indianischen dinntuch verlohren gangen, ich will Ihr lassen Ein anderes komē, der pack ist klein, könnte es durch des H. von Blumendorff undt ihre Vermittlung nicht durch den Courier bis auf all hiesiger Mauth gebracht werden oder müsste ich diesfals S. E. des graffen³⁾ incom̄odiren.

Berichten sie mich diesfalls was zu thun ist. Hiernebst folgt von meinen weibern mille compliments an Ihnen undt H. von Blumendorff und auch von mir, der ich allezeit verbleibe

Wertester freyndt

dero ergebenster diener

Chevalier Gluck

III.

A Monsieur

Monsieur de Kruthoffer

à Paris

Wien, 29. 9^{bre} 1775⁴⁾

Wertester freyndt!

Ich bin höchst verbunden vor die überschickte brochüren, und die über Siege de Cythere gemachte Critique,⁵⁾ welche mir witzig scheint, und meine approbation hat. den überschickten wechsel habe auch richtig erhalten, und bin ihnen auch diesfalls sehr verbunden; mit künftigen Courier werde ich schon Etwas von Alceste schicken, weilen ich diese opera nach ostern⁶⁾ zu produciren gedenke, dahero können sie M^r Peters |: welchen ich mich Empfehlen lasse :| sondiren ob selbiger Etwan lust bezeiget solche

¹⁾ „Marianna von Gluck war die Tochter einer Schwester des Tonsetzers, die mit einem Kaiserlichen Husaren-Rittmeister in dem damaligen Bethlen'schen Regimente namens Claudius Hedler verehelicht war“. (A. Schmid, Christoph Willibald Ritter von Gluck). Marianna war im Jahre 1759 geboren und starb am 24. April 1776; sie war mit Gluck das erstemal in Paris und hatte öfters vor Maria Antoinette gesungen.

²⁾ Die „Rollette“ war eigentlich eine Art sehr durchsichtige Flachsleinwand, hauptsächlich in Nordfrankreich (Cambrai) und in Belgien (Ypres) gefertigt.

³⁾ Der Gesandte, de Mercy-Argenteau.

⁴⁾ „beantwortet: Paris 15^{ten} X^{bre} 1775“

⁵⁾ Bezieht sich wahrscheinlich auf das berühmte Wort des Abbé Arnaud, eines Anhängers Glucks: „Herkules versteht nun einmal besser mit der Keule, als mit dem Spinnrocken der Omphale umzugehen.“

⁶⁾ Erste Aufführung der „Alceste“: 23. April 1776.

zu übernehmen,¹⁾ weilen ich wegen seyner honneteté ihm vor jeden andern den Vorzug geben möchte. Ich hoffe längstens bis künftigen halben Mertz²⁾ sie wie auch Herrn von Blumendorff embrassiren zu können, indessen machen mein Weib, Niece, und Ich ihnen beyderseits complimenten, und ich verbleibe vor allezeit

Wertester freyndt

dero ergebenster diener

Chevalier Gluck

IV.

Adr.?³⁾

Wien, den 29 August 1778⁴⁾

Wertester freyndt!

Es ist mir leith dass ich ihnen nichts interessantes schreiben kan von unsern Kriege⁵⁾, die scharmitzl gehen öfters vor, wir haben fasst allezeit die Oberhandt, Ein klarer Beweiss ist dieser, weilen der Kayser schon etliche Officiers weilen sie die Untergebene so gutt angeführt haben, auf der Stelle avancirt hat, Es ist zwar war dass der general Devins ist von einen Printz Hanoverischen corps surprenirt worden, wo bey wir gegen 1000 Mann Verlohren, hergegen hat der Oberstleutnant Narrendorf den König 243 wägen mit proviant und 13 markadents wägen sambt 600 Pferde weck genohmen, den convoy entweder gefangen genohmen oder niedergemacht.

Es scheint wir wollen nicht schlagen, massen seyne armée so viele Kranke hat, und so grosse desertion bey ihm ist, dass sie sich von selbstn wohl wird aufreiben; der König, er möchte sich gern mit seynen Bruder conjungiren, alleine Laudon hat sich zwischen ihnen gesetzt. so bald was neyes wird seyn werde ich Es ihnen berichten, Viel schönes an sie und H. von Blumendorff von meinem Weib und von den Schreyer Calin, den solten sie jetzt hören, er schreit als wen er besessen wäre

Adieu, wertester freyndt⁶⁾

tournez

¹⁾ „Alceste“ erschien bei Peters, „Bureau d'abonnement musical, rue du Hazard Richelieu“.

²⁾ Seit Februar 1776 war Gluck schon in Paris.

³⁾ Nicht erwähnt; vermutlich derselbe.

⁴⁾ „beantwortet: Paris, am 19^{ten} September 1778“. Nachdem „Armide“ (erste Aufführung: 23. September 1777) gegeben worden war, hatte Gluck Paris verlassen.

⁵⁾ Der Bayrische Erbfolgekrieg, 1778—1779.

⁶⁾ Keine Unterschrift.

So eben läuft die nachricht ein, dass der König hat lassen den Pass von Hohenelbe forciren |:alwo der general Wallis Ein corps von 15000 Man comāndirt:| umb sich mit dem Printz Heinrich zu conjungiren, Er hat ihm lassen durch den General Anhalt attaquiren, Er ist aber zurück geschlagen worden und der König muss in dem gebirge sitzen bleiben; der general Wunsch hat auch mit 3 cavallerie regimenten den general Wurmser attaquirt, dieser hat ihn auch mit 2 Husaren regimenten und Einen battalion croaten tapfer zurück gepritscht.

die particularitäten werden folgen; indessen ist Es schon ausgemacht, dass die Preissische Arméen sich vor Ende des Feldzugs aus Böhmen werden ziehen müssen; alsdan wird die tour auf uns komen in frembden ländern zu plindern.

Adieu, ich habe müssen das paquet aufmachen, umb ihnen dieses zu schreiben.¹⁾

¹⁾ Am 30. November 1778 war Gluck wieder in Paris wegen Einstudierung von „Iphigenie en Tauride“ (erste Aufführung: 18. Mai 1779) und „Echo et Narcisse“ (erste Aufführung: 24. September 1779, seine letzte Oper). Im Jahre 1780 kehrte der Meister nach Wien zurück.

GLUCK, DER REFORMATOR DES TANZES

VON DR. MAX AREND IN DRESDEN

Man hatte eine gewisse dunkle Ahnung davon, daß Gluck dem Ballet in seinen großen Tragödien eine hohe bedeutsame Rolle zuweist. Das Ballet ist hier ganz offensichtlich Ausdruckskunst, nicht Amusement des Parketts. In „Paris und Helena“ dient es zur Charakteristik der verschiedenen Volksstämme (der Spartaner und der Phrygier) und greift so ins Psychologische der Handlung ein. Im „Orpheus“ sind die Furien des zweiten Aktes trotz ihrer üblichen jämmerlichen Darstellung weltberühmt; ihnen stehen als schärfster Gegensatz die seligen Geister des zweiten Teiles desselben Aktes gegenüber. Die wenigen, die die „Armida“ gesehen haben, kennen die Zaubergärten der „Armida“ und ihre Gespielinnen — das Modell für den zweiten Akt des „Parsifal“ von Wagner. Aber wir wußten auf unserer Bühne mit diesem reichen Ballet nichts Rechtes anzufangen, und da haben wir es — gestrichen, folgend dem Beispiel Wagners, der uns in seinem „Leben“ mit der Schilderung der Dresdener Balletzustände amüsiert, die ihn freilich zwangen, das Glucksche Ballet zu zerstören. Die Wagnerianer, die weder Wagner, noch den Untergang der hohen Balletkunst, die Gluck und sein Kreis geschaffen hatten, kennen, posaunen dazu im Brustton der Überzeugung in die Welt hinaus, daß Wagner das Ballet Glucks als — undramatisch gestrichen habe.

Man wußte sogar, daß Gluck einige Ballet-Pantomimen komponiert hat. Vor allem war den Historikern der „Don Juan“ von 1761 bekannt. Nur wußte man damit erst recht nichts anzufangen. Denn diese ganze Kunst war im 19. Jahrhundert eben völlig untergegangen. Obendrein schien es, als ob uns das Szenarium nicht erhalten sei. Ohne dies ist die Musik, die lediglich, wie wir sehr schön am Ende des gleich abdruckenden Textbuches von Kaspar Angiolini lesen werden, die pantomimische Handlung fortlaufend ausspricht, natürlich vollkommen unverständlich, und Kretzschmar hat Glucks „Don Juan“ keinen Dienst damit erwiesen, daß er für den Konzertgebrauch einige Musikstücke daraus zusammengestellt und neu herausgegeben hat.

Es findet sich jetzt das Originaltextbuch des Gluckschen „Don Juan“ von 1761, und zwar, wo man es eigentlich zunächst hätte suchen sollen, in der — Wiener Hofbibliothek. Anscheinend ist es dort bis zu diesem Jahre auch den Historikern deshalb verborgen geblieben, weil es einen anderen Titel trägt, nämlich „Le Festin de Pierre“. Einen besonders erhöhten Wert erhält aber das Textbuch noch dadurch, daß es in einem längeren Vorwort von Angiolini uns in die Gedankenwelt einführt, die auch

diejenige Glucks war, wie sich aus der Mitarbeit Glucks an diesem „ersten Versuchsstück“ und besonders aus dem Schluß ergibt, der ganz offenbar auf Gluck zurückzuführen ist. Wie im Jahre 1762 Gluck mit Calzabigi das musikalische Drama reformiert hat, was alle Welt weiß, so trat er 1761 zusammen mit Angiolini als Reformator der Tanzkunst auf, die sofort im „Orpheus“ die bedeutsamste Rolle spielt. Bekanntlich hat Angiolini die Ballets des „Orpheus“ von 1762 geleitet. Es eröffnet sich hier ein völlig neuer Blick auf Gluck, seine Gedankenwerkstatt, seine großen Musiktragödien, ja die Musik- und Theatergeschichte. Wir sehen zu unserem hohen Erstaunen, wie hier plötzlich unmittelbare Anknüpfungs- und Berührungspunkte zwischen Gluck und unserer Gegenwart auftauchen. Richard Strauß hat soeben die „Josephslegende“ komponiert. Er hat von Gluck, den er eifrig studiert hat, einen Stil-Instinkt gelernt, für den ihm unsere Zeit keine Anhaltspunkte bieten konnte. Das kleine Orchester der „Ariadne“ und der „Josephslegende“ ist keine Spielerei, sondern Betätigung eines neuen künstlerischen Geistes. Wir stehen alle unter dem Eindruck der neuen Kunst von Hellerau und erinnern uns, daß Isadora Duncan, wie Angiolini an die Antike anknüpfend, als Prophetin des Tanzes als einer neu zu schaffenden Ausdruckskunst aufgetreten ist. Unwillkürlich denkt man auch an den stark malerischen Einschlag unserer neuen Regisseurkunst, die über Wagner hinweggeschritten ist, und — die Gegensätze berühren sich! — an das Kino, hinter das man allerdings eine Reihe von künstlerischen Fragezeichen machen muß.

Das Buch von Angiolini scheint nur in diesem einen Exemplar, das die Wiener Hofbibliothek besitzt, zu existieren. Da es andererseits gleichzeitig sehr kurz und von außerordentlicher Wichtigkeit für unsere Bühnen- und Musikgeschichte und für die Lebensgeschichte Glucks ist (für die es ein neues Kapitel umschließt), so gebe ich die kleine Schrift vollständig in deutscher Übersetzung wieder. Sind ihre Gedanken auch oft mit verwunderlichen Geschmacklosigkeiten verbrämt, so sind es doch Gedanken, und die Geschmacklosigkeiten und Torheiten hat Gluck bereits beseitigt. Ich gebe Angiolini das Wort:

Der steinerne Gast.
Balletpantomime
von Angiolini,
Balletmeister beim Hoftheater in Wien,
aufgeführt zum ersten Male
an dieser Bühne im Oktober 1761.

Wappen mit der Inschrift:
Labore et favore.

Segnius irritant animos demissa per aures,
Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus.

Horat. De arte poetica.

(Das Auge ist stärker als das Ohr.)

Wien.

Bei Johann Thomas Trattner, Hofbuchhandlung und -druckerei. 1761.
XIII. 19.

2

Das Schauspiel, das ich der Öffentlichkeit darbiete, ist eine Ballettpantomime im Geschmack der Alten. Wer die griechischen oder lateinischen Schriftsteller gelesen hat, die, sei es in der Ursprache, sei es in einer Übersetzung, in jedermanns Hand sind, kennt die berühmten Namen eines Pylades und Bathyllus, die beide unter der Regierung des Augustus lebten. Die Wunder ihrer Kunst sind unsterblich gemacht worden durch die Geschichtschreiber, die Redner und die Dichter. Lucian hat uns sogar eine Abhandlung über diese berühmte Kunst hinterlassen, die man als eine Art von Poetik des pantomimischen Tanzes betrachten kann, so unvollkommen sie auch sein mag.

Das Höchste der antiken Tanzkunst war die Pantomime, und sie war die Kunst, nachzuahmen die Sitten, die Leidenschaften, die Handlungen der Götter, der Heroen, der Menschen, durch Bewegungen und Stellungen des Körpers, durch Gebärden und Zeichen, die taktmäßig ausgeführt wurden. Diese Bewegungen, diese Gebärden mußten sozusagen eine fortlaufende Rede bilden: es war eine Art von Deklamation, deren Verständnis man den Zuschauern durch die Hilfe der Musik erleichterte, die ihren Ausdruck änderte, je nachdem der pantomimische Schauspieler die Liebe oder den Haß, die Wut oder die Verzweiflung darstellen wollte.

Alles das nannte man Saltation. Der Ausdruck kommt nicht von saltare = springen, sondern von einem gewissen Salius, der als erster die Römer diese Kunst gelehrt hat. Alle Schriftsteller überliefern uns übereinstimmend, daß man sie ausführte durch sprechende Gebärden, durch ausdrucksvolle Zeichen und durch Bewegungen des Kopfes, der Augen, der Hand, der Arme, der Beine.

Die pantomimischen Schauspieler waren also, um mich eines Ausdruckes des Abbé Du Bos zu bedienen, Nachahmer von allem: sie spielten Fabeln und Geschichte, manchmal in Bruchstücken, manchmal vollständig. Sie machten nach den Zorn des Achilles, die Raserei des Ajax, den Stolz des Agamemnon. Ovid überliefert uns, daß seine Verse auf dem Theater getanzt worden sind; einige Schriftsteller haben angenommen, daß er damit von seinen „Metamorphosen“ habe sprechen wollen, andere von seiner „Medea“-Tragödie. Apuleius hat uns die Beschreibung einer Ballettpantomime hinterlassen, die das Urteil des Paris darstellte.

Der berühmte Pylades war der Erfinder der Kunst, auf diese Art ganze Stücke zu tanzen. Die Pantomimiker nannten diese neue Art des Tanzes den Italienischen Tanz. Sie umfaßte alle Gattungen des Schauspiels: die Tragödie, die Komödie, die Satire und die Farce.

Ich will nicht weiter auf diese Untersuchungen eingehen, es würde hier nicht der Ort dafür sein. Ich will einfach hinzufügen, daß diese Kunst uns verloren gegangen ist. Sie hat das Schicksal so vieler anderer gehabt, die man nur mit Anstrengung und mühsamer Arbeit wieder hat zum Leben erwecken können. Die kurzen Andeutungen, die ich hier davon gebe, genügen, um mein Unternehmen, ein ganzes Stück als pantomimischen Tanz zu dichten, zu rechtfertigen. Ich biete der Öffentlichkeit die Frucht meiner Studien dar, und ich eröffne den Balletmeistern, die Kenntnisse und Talent genug dazu haben, eine neue Laufbahn.

Als Versuchsstück habe ich eine spanische Tragikomödie gewählt, die die Stimmen aller Nationen auf sich vereinigt hat: „Den Steinernen Gast“. Das Stück hat auf allen Bühnen Erfolg gehabt, obwohl es die dramatische Regelmäßigkeit nicht beachtet. Die Einheiten des Ortes und der Zeit sind nicht darin gewahrt, aber die Erfindung ist erhaben, die Katastrophe schrecklich, und sie erscheint uns glaubwürdig. Diese Eigenschaften erscheinen mehr als ausreichend, das Stück als Ballettpantomime zu behandeln.

Der Tanz hat die Erzählung nicht. Wir können den Zuschauern nicht

berichten lassen, daß ein Held getötet worden ist, oder daß er sich den Tod gegeben hat. Sie haben nur Augen, um uns zu hören, die Ohren nützen ihnen nichts, und wir müssen sie die ganze Handlung sehen lassen. Die Einheit des Ortes ist daher unvereinbar mit der „Saltation“. Und da es uns nicht verstatet ist, die Handlung durch den Dialog aufzuhalten, wir vielmehr beständig handeln müssen und Bewegungen im Auge behalten, die uns ermüden, so sind wir genötigt, die ausgedehntesten Stoffe in einen Zeitraum von Minuten zusammenzudrängen, und es ist unmöglich, die Einheit der Zeit in ihrem engen Sinne zu bewahren. Lucian, der uns Vorschriften über den pantomimischen Tanz gibt, sagt kein Wort von den Einheiten; einen anderen Theoretiker haben wir nicht. Unsere zuverlässige Regel ist die Wahrscheinlichkeit; von uns aber die peinliche Beobachtung der Regeln des Dramas fordern, heißt Unmögliches von uns verlangen.

Übrigens können wir die Stücke, die wir als Tanzpantomimen bearbeiten, nicht zu verbessern trachten. „Der Steinerner Gast“ ist, mit allen seinen Mängeln, als gesprochenes Drama überall gut aufgenommen worden; warum sollte er als Tanz nicht ebenso erfolgreich sein? Das Wort des Horaz, das ich an die Spitze dieser Schrift gestellt habe, läßt es mich hoffen.

Der Stoff ist traurig, es ist wahr, aber der der meisten Tragödien ist nicht zum Lachen. Die Schauspieler gefallen ebenso durch das Schreckliche als durch das Angenehme; die Abwechslung, die man in den Theatern verlangt, erheischt, daß wir abwechselnd beide Gattungen behandeln. Sollte es uns verwehrt sein, durch den Tanz Schrecken einzuflößen, wie durch das Wort? Die Furcht bereitet uns in den Trauerspielen Gefallen, wir weinen da mit einem süßen Schmerz, der uns entzückt. Wenn wir imstande sind, mit stummem Spiel alle Leidenschaften zu erregen, warum sollte es uns untersagt sein, es zu versuchen? Wenn das Publikum sich nicht der größten Schönheiten unserer Kunst berauben will, so muß es sich daran gewöhnen, von unseren Balleten gerührt zu werden und darin zu weinen.

Wir haben so etwas bis zur Gegenwart nicht gehabt, wenn man allein unsere Bühne und die Pantomimen ausnimmt, die hier von meinem Lehrer, dem berühmten Hilverding, gegeben worden sind. Aber man kann kühn behaupten, daß wir im allgemeinen sozusagen nur das Alphabet des Tanzes gekannt haben. Wir haben nur gestammelt wie die Kinder, ohne imstande zu sein, zwei Sätze zusammenhängend zu bilden. Kalte und ruhige Zuschauer haben unsere Schritte, unsere Haltung, unsere Bewegungen, unseren Takt, unseren Aplomb mit derselben Gleichgültigkeit beschaut, mit der man Augen, Mund, Nase, Hände bewundert, die künstlerisch in Kreide gezeichnet sind. Wie weit ist es aber noch von hier zur Zusammenfügung eines schönen und lebenden Porträts von Tizian oder von Van Dyck, das uns bezaubert, oder bis zur malerischen und belebten Komposition eines großen Gemäldes von Raffael oder von Rubens, das uns entzückt, das unsere Seele mächtig ergreift! Wer unter uns hätte sich je gerühmt, pantomimisch eine einzelne berühmte Person darstellen zu können, wie Herkules, Theseus, Alexander, in ihrer Würde und in der Wahrheit ihrer Charaktere? Und welcher Abstand noch zwischen solchen für sich stehenden Bildern und dem Ganzen einer großen Geschichte, etwa dem Opfer der Iphigenie, der Begegnung Coriolans mit seiner Mutter, Medea, wie sie ihre Kinder zerreißt, oder Klytämnestra, die den Agamemnon ermorden läßt! Wie groß auch unser künstlerisches Selbstbewußtsein ist, ein inneres Gefühl wird uns immer zwingen, unsere Armut und den Reichtum der Alten einzugestehen.

Dieser Reichtum hat mich geblendet; ich habe ihm mit Begeisterung nachgestrebt. Er hat mir den kühnen Gedanken eingegeben, was ich in fleißiger Arbeit hinsichtlich der antiken Pantomimen gesammelt habe, in die Praxis einzuführen.

2*

Wenn meine Mühe nicht von Erfolg gekrönt sein wird, so werde ich mich dadurch nicht abschrecken lassen. Die Kunst ist nicht verantwortlich für die Fehler der Künstler. Ich werde dann vielleicht mehr Erfolg haben, wenn mir die Erfahrung zur Seite stehen wird, und das Publikum wird mir sicherlich den guten Willen anrechnen und Rücksicht auf die Dürftigkeit der Mittel nehmen, denn es fehlt uns an allem, was für solche Schauspiele nötig wäre.

Ich habe das Ballet in drei Akte eingeteilt. Der erste stellt eine öffentliche Straße dar. Das Haus des Kommandeurs liegt auf der einen, das Don Juans auf der anderen Seite. Die Handlung beginnt mit einem Ständchen, das Don Juan seiner Geliebten gibt, Donna Elvira, der Tochter des Kommandeurs. Er erlangt den Eintritt ins Haus und wird von ihrem Vater überrascht. Er schlägt sich mit ihm; der Kommandeur wird getötet; man trägt ihn weg.

Im zweiten Akt gibt Don Juan bei sich ein großes Gastmahl für seine Freunde und Freundinnen, dem ein Ball vorhergeht. Nach dem Tanz setzt man sich zu Tisch. In der lautesten Freude klopft der Kommandeur als Steinbild grob an die Tür. Man öffnet, er tritt in den Saal ein, die Gäste sind entsetzt und fliehen. Don Juan bleibt allein mit dem Steinbild und bittet dieses zum Hohn mitzuspeisen. Das Steinbild lehnt ab und ladet seinerseits Don Juan ein, mit ihm auf dem Kirchhof zu speisen. Don Juan nimmt die Einladung an und begleitet den Kommandeur hinaus. Der Lärm ist verhallt, die Gäste kehren, ein wenig beruhigt, in den Saal zurück, doch der Schrecken begleitet sie, und dies gibt Anlaß zu einem Eintritt der Zitternden. Don Juan kommt zurück. Er versucht sie zu beruhigen, sie verlassen ihn aber. Er bleibt mit seinem Diener allein, gibt seine Befehle und geht.

Der dritte Akt spielt sich auf dem Kirchhof an einem Platze ab, der für das Begräbnis vornehmer Personen bestimmt ist. Das Mausoleum des Kommandeurs, das soeben vollendet ist, befindet sich in der Mitte. Er selbst steht aufrecht vor seinem Grabe. Don Juan ist etwas erstaunt, als er ihn sieht. Er nimmt indessen eine verwegene Miene an und nähert sich dem Kommandeur. Dieser ergreift ihn beim Arm und ermahnt ihn, sein Leben zu ändern. Don Juan bleibt hartnäckig, und trotz der Drohungen des Kommandeurs und der Zeichen des Himmels, die er sieht, verharret er in Unbußfertigkeit. Darauf öffnet sich das Innere der Erde und speit Flammen aus. Aus diesem Vulkan nahen sich eine Menge von Larven und Höllengeistern, die Don Juan ergreifen und peinigen. Sie fesseln ihn, und in seiner wilden Verzweiflung wird er mit allen Ungeheuern von der Erde verschlungen. Ein Erdbeben verwandelt die Umgebung in einen Trümmerhaufen.

Die Dekorationen dieses Ballets sind mit viel Verständnis von Quaglio gemacht. Gluck hat die Musik dazu komponiert. Er hat vollkommen das Schreckliche der Handlung erfaßt. Er hat die verschiedenen Leidenschaften, die hier spielen, und das Entsetzen der Katastrophe auszudrücken unternommen. Die Musik ist ein wesentlicher Bestandteil der Pantomime: sie spricht, wir machen nur Gebärden, ähnlich den antiken Schauspielern in der Tragödie und Komödie, die die Verse des Stückes deklamieren ließen und sich selbst auf das stumme Spiel beschränkten. Es würde uns fast unmöglich sein, uns verständlich zu machen ohne die Musik, und je mehr sie angenähert ist dem, was wir ausdrücken wollen, desto leichter machen wir uns verständlich. Ich werde hiervon bei einer anderen Gelegenheit ausführlicher sprechen.

Kaspar Angiolini

Zu Glucks Werke „Don Juan“ ist noch folgendes zu bemerken: Es scheint, daß Gluck selber das Szenarium weiter ausgesponnen hat. In Paris hat sich eine Handschrift gefunden, die ein etwas ausführlicheres

Szenarium gibt. Der Hauptunterschied besteht in der Ausarbeitung der Schlußszene. Diese ist hier zu einem vierten Akt, Don Juans Höllenfahrt, geworden. Die Dämonen erscheinen nicht auf dem Kirchhofe, sondern nachdem die Erde Don Juan verschlungen hat. Die Glucksche Musik zu diesem Finale ist weltberühmt: sie ist später in den französischen „Orpheus“ als letzter Furientanz in d-moll herübergenommen. Außerdem hat Gluck sein Werk mit dem richtigen dramatischen Instinkt, der ihm eigen war, nicht der „Steinerne Gast“ betitelt, sondern „Don Juan oder der steinerne Gast“ oder kurzweg „Don Juan“. Das ausführlichere Szenarium habe ich vollständig in deutscher Übersetzung in meinem Buch „Zur Kunst Glucks“, das soeben erschienen ist¹⁾ (S. 31—37), abgedruckt.

Auch über die anderen Balletpantomimen, die uns Gluck hinterlassen hat, haben wir bisher entweder überhaupt nichts, oder falsche Notizen gewußt. Das Dunkel beginnt sich aber zu lichten. Da ist vor allem der hochbedeutsame „Orfano della China“, von dem Wotquenne nur die zweifellos falsche Angabe macht, daß er als Ergänzung des kleinen Huldigungsspiels „Le Cinesi“ 1755 komponiert sei. Gluck hat weder „Le Cinesi“ ergänzt, noch ist „Orfano“ 1755 komponiert. Vielmehr ergibt sich aus dem Stil, daß er etwa zur Zeit der „Alceste“ komponiert worden sein muß. Das Originalszenarium ist bisher nicht gefunden. Eine spätere, wesentlich geänderte Bearbeitung desselben Stoffes als Balletpantomime liegt uns in dem auf der Markusbibliothek in Venedig aufbewahrten Textbuch desselben Titels von Kaspar Angiolini vom Jahre 1781 vor. Diese und die Tragödie von Voltaire lassen uns einen zum Verständnis der Musik genügenden Einblick in den Text tun. Hier werden zwei Völker in ihrer Gegensätzlichkeit charakterisiert, genau wie in „Paris und Helena“. Es sind die siegreichen, aber nur kulturzerstörenden Tataren und das alte Kulturvolk der Chinesen, das unter ihren zerstampfenden Füßen zermalmt wird. Mit Furcht und Mitleid sehen wir die zarte Kulturpflanze in den Händen dieser Barbaren — genau wie die Iphigenie in den Händen der Szythen. Glucks Gesichtskreis ist hier plötzlich nicht der europäische, sondern weltumfassend: unübertrefflich sind sowohl Chinesen als Tataren dargestellt, mit wenigen Meisterstrichen.

Auch über das Ballet „Alessandro“ waren wir seither ungenügend unterrichtet. Man war der Meinung, dieses Ballet habe der Anhang zu Glucks Huldigungsspiel „La Danza“ 1755 sein sollen. Es ist mir gelungen, das Textbuch zu „La Danza“ zu finden.²⁾ Aus ihm ergibt sich, daß „Alessandro“ nicht der Anhang zu „La Danza“ war, daß dieser vielmehr von Starzer komponiert worden ist. Weiter als die Zugehörigkeit zur „Danza“

¹⁾ Verlag von Gustav Bosse, Regensburg, als 21. Band der „Deutschen Musikbücherei“.

²⁾ „Die Musik“ XIII, 5, S. 288.

weiß Wotquenne nichts von „Alessandro“. Licht scheint aber auf die Sache zu fallen, wenn man die für sich betrachtete mysteriöse Stelle bei Burney, die Schmid unverarbeitet Seite 163/164 seiner Gluckbiographie abschreibt, ins Auge faßt. Hier haben wir nämlich nicht mehr und nicht weniger als das Szenarium zum „Alessandro“. Es ist das „Alexanderfest“ Händels. Gleich die ersten im Stil an Händel anklingenden, als eine Huldigung für ihn gedachten Töne, lassen keinen Zweifel. Hier findet sich auch die Erklärung für den kontrapunktierenden Stil der Schlußchaconne aus der „Alceste“, die ursprünglich Schlußstück des „Alessandro“ war: Huldigung an Händel. Dessen „Alexanderfest“ gab Gluck die Idee einer dramatischen Gestaltung des Epos. Wir sehen Alexander mit der holden Thais im Siegesjubiläum des Volkes nach dem Falle von Persepolis. Der Dichter Timotheus erscheint in der Runde. Sein Auftreten zeigt das verkleinerte Orchester. Er besingt Troja. Alexander bricht in Klagen aus, daß ihm kein Homer lebe. (Das außerordentlich schöne g-moll Stück des Menuettes!) In der „holden Freude“ des Volkes, das Alexander zujubelt — ähnlich wie in der „Alceste“ dem König Admetos mit derselben Chaconne — schließt dann diese Balletpantomime.

Den erhabensten Gebrauch hat jedoch Gluck von der Tanzkunst in seinen großen Musiktragödien gemacht. Es genügt, auf diese Szenen, denen ich noch die Erinnyen des schlafenden Orestes anfügen will, hinzuweisen.

Wir sehen, wie Gluck die großen Gedanken seiner Zeit aufsaugt und künstlerisch vollendet. Hier beschäftigt er sich mit dem Ballet, später mit der national-deutschen Poesie Klopstocks, wie er sich die ersten Jahre seiner Schaffenszeit mit der Wunderkunst italienischen Gesanges, wie ihn die neapolitanische Oper pflegte, beschäftigt hatte und dann die straff-dramatische französische komische Oper gierig ergriff. Alles lief schließlich in der gewaltigen Pariser Zeit von 1774—1779 zusammen, in der Gluck die europäische Musikgeschichte war. Es ist ja eben der Reiz, einem Großmeister auf allen seinen Schritten zu folgen, daß wir dabei alle bedeutenden Gedanken, die in seinem Zeitalter die Menschen beschäftigen, wiederfinden, und zwar in einer Verbindung, die ihre Bedeutung in ein besonders helles Licht setzt und die uns besonders kostbar ist.

So widme ich diese Zeilen gleichzeitig dem zweihundertjährigen Gluck und einer künftigen Bühnenkunst, die aus Glucks künstlerischer Gedankenwelt neue Kräfte und neue Ideen schöpft!

GLUCK-BIBLIOGRAPHIE

ZUSAMMENGESTELLT VON OTTO KELLER IN MÜNCHEN

Buchliteratur

- Goudar, Ange. Le brigandage de la musique italienne. 1777.
Marmontel. Essai sur les révolutions de la musique en France. 1777.
Suard-Coqueau. Entretien sur l'état actuel de l'opéra de Paris. 1779.
Leblond, Caspar. Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par le Chevalier Gluck. Naples et Paris 1781.
Ginguené. Lettres et documents. Paris 1783.
Suard, J. B. A. Mélanges de littérature. (Über den Streit der Gluckisten und Piccinisten.) Paris 1804—6.
Arnaud, Abbé. Oeuvres complètes. Darunter den Streit der Gluckisten und Piccinisten betreffend: „Lettres à Madame Daugny sur l'Iphigénie en Aulide“, „La Soirée perdue à l'opéra“, „Le Souper des Enthusiastes“. Paris 1808.
Siegmeier, J. G. Über den Ritter Gluck und seine Werke. Briefe von ihm und anderen berühmten Männern seiner Zeit. Eine historische Beurteilung seiner Opernmusik. Aus dem Französischen des Leblond. Berlin 1823.
Hoffmann, E. Th. A. Gluck. Souvenir de 1809. Bruxelles 1829.
Grosheim, G. C. Versuch einer ästhetischen Darstellung mehrerer Werke dramatischer Tonmeister älterer und neuerer Zeit. Gluck. Mainz 1834.
Hogarth, Georges. Memoirs of the musical drama. Operas by Gluck and Piccini. London 1838.
Miel. Notice sur Christoph Gluck, célèbre compositeur dramatique. Paris 1840.
Biographical Sketches of the principal German musical composers. Edinburgh 1850.
Winterfeld, C. v. Alceste, 1674, 1726, 1769, 1776 von Lully, Händel und Gluck. Berlin 1851.
Schmid, Anton. Christoph Willibald Ritter von Gluck. Dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken. Leipzig 1854.
Neumann, W. Christoph Willibald Gluck, Biographie. (Komponisten der neueren Zeit.) Cassel 1855.
Schloenbach. (Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaften, herausgegeben von Franz Brendel und R. Pohl, Leipzig 1856—61.) Gluck und Wagner.
Troplong. L'Armide de Gluck. 1859.
Baudouin, Jules. L'Alceste de Gluck. Paris 1861.
Bertrand, J. G. E. Étude sur l'Alceste de Gluck. Paris 1861.
Balleyguier, D. L'Alceste de Gluck, Notice historique. (1776—1861.) Paris 1862.
Marx, A. B. Gluck und die Oper. Berlin 1863.
Anonym. Biographie von Christoph Gluck. Zürich 1865.
Bitter, C. H. Mozarts Don Juan und Glucks Iphigenie in Tauris. Ein Versuch neuer Übersetzungen. Berlin 1866.
Nohl, L. Musikerbriefe. Eine Sammlung von Briefen von Gluck, Ph. E. Bach, Joseph Haydn, C. M. v. Weber und Felix Mendelssohn-Bartholdy. Leipzig 1867.
Villars, F. de. Les Iphigénies de Gluck. Paris 1868.
La Mara. Christoph W. v. Gluck. 1868.
Fürstenau, M. Gluck: Die Oper „Ezio“. Das Festspiel „Il Parnasso confuso“. Über die Schlußarie des ersten Aktes aus dem französischen „Orpheus“. Drei Aufsätze, veröffentlicht im Echo. Berlin 1869.
Anonym. Biographische Skizze von Gluck. Leipzig 1869.

- Nohl, L. *Lettres de Gluck et de Weber. Traduites par Guy de Charnace.* Paris 1870.
- Nohl, L. *Gluck und Wagner. Über die Entwicklung des Musikdramas.* München 1870.
- Desnoiresterre G. *La musique française au XVIII. siècle. Gluck et Piccini. 1774—1800.* Paris 1872.
- Rousseau, J. J. *Extraits d'une réponse du petit Faiseur à son prête nom, sur un morceau de l'Orphée de M. Chevalier de Gluck.* Genève 1872.
- Bertrand, Gustave. *Les nationalités musicales, étudiées dans le drame lyrique. Gluck.* Paris 1872.
- Haweis, E. R. *Music and morals. Gluck.* London 1873.
- Riedel, J. F. *Über die Musik des Ritters Christoph v. Gluck. Verschiedene Aufsätze.* Wien 1875.
- Van der Straten, E. *Lully, Rameau, Gluck.* Paris 1878.
- Theinan, E. *Notes bibliographiques sur la guerre musicale des Gluckistes et Piccinistes.* Paris 1878.
- Polko, E. *Unsere Musikklassiker: Händel, Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven.* Leipzig 1880.
- Blaze de Bury. *Musiciens du passé, du présent et de l'avenir. Gluck.* Paris 1880.
- Bricqueville, E. de. *L'Abbé Arnaud et la réforme de l'opéra au XVIII. siècle.* Avignon 1881.
- Reißmann, A. *Christoph Willibald Gluck. Biographie. (Komponisten der neueren Zeit.)* Berlin 1882.
- Bitter, C. H. *Die Reform der Oper durch Gluck und R. Wagners Kunstwerk der Zukunft.* Braunschweig 1884.
- Bitter, C. H. *Gesammelte Schriften. Die Übersetzungen der Opern Glucks und Mozarts in die deutsche Sprache.* Leipzig 1885.
- Welti. *Gluck.* Reclam, Leipzig 1885.
- Heil, Alfred. *Führer durch Glucks Hauptwerke.* Leipzig 1889.
- Curzon, H. *Les dernières années de Piccini à Paris.* Paris 1890.
- Neitzel, O. *Der Führer durch die Oper des Theaters der Gegenwart, Text, Musik und Szene erläutert. Gluck.* Leipzig 1890/93.
- Rabe, Martin. *Die Heroen der deutschen Tonkunst. Gluck.* Leipzig 1890.
- Newman, E. *Gluck and the opera, a study in musical history.* London 1895.
- Naumann, E. *Deutsche Tondichter von Bach bis auf Wagner. Gluck.* Leipzig 1895.
- Vogel, E. *(Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1897.) Gluckporträts.* Leipzig 1898.
- Wotquenne, A. *Thematisches Verzeichnis der Werke von Chr. v. Gluck. Deutsch von Liebeskind.* 1904.
- Kruse, G. R. *Orpheus und Eurydice. Opernbuch. Reclam No. 4566.* 1904.
- d'Udine, Jean. *Gluck. Biographie critique.* Paris 1905.
- Tiersot, J. *Gluck. (Les maîtres de musique.)* Paris 1910.
- Liebeskind, Joseph. *Ergänzungen und Nachträge zu dem thematischen Verzeichnisse der Werke von Chr. v. Gluck von A. Wotquenne.* Leipzig 1911.
- Striffling, Louis. *Esquisse d'une histoire du goût musical en France en XVIII. siècle. Gluck. Ch. Delagrave, Paris 1912.*
- Rolland, Romain. *Musiciens d'autrefois. Gluck. Troisième édition. Hachette & Cie, Paris 1912.*
- Prod'homme, J. G. *Écrits de Musiciens. (XV.—XVIII. siècle.) Gluck. Mercure de France, Paris 1912.*
- Fehr, Max. *Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes. Gluck. Rascher, Zürich 1912.*

- La Mara, Chr. W. Gluck, neubearbeiteter Einzeldruck der Musikalischen Studienköpfe. 5. Auflage, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1912.
- Klob, K. M. Die Oper von Gluck bis Wagner. Ulm 1913.
- Botstiber, Hugo. Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen. Gluck. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1913.
- Gluckjahrbuch. Redigiert von H. Abert. I. Jahrgang 1913. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1914.
- Ohne Jahreszahl des Erscheinens:
- Kayser, Ph. Empfindungen eines Jüngers in der Kunst vor dem Bildnisse des Ritters Gluck.
- Mignard, P. L'Orphée de Gluck. Paris.
- Ruelle, J. Pantheon musical. Résumé historique. Biographies, portraits, œuvres des compositeurs célèbres de 1633 à nos jours. Gluck. Paris.
- Hostinsky. Biographie von Gluck. (Besprochen in der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft. XI. Jahrgang, No. 6, Seite 190.)

Literatur aus Zeitungen und Zeitschriften

1. Biographisches

- Ritter Christoph von Gluck. Die illustrierte Welt, Leipzig 1854.
- Christoph Willibald Ritter von Gluck. Neue Musikzeitung, Köln, 1. 6. u. 15. 6. 1882.
- Christoph Willibald Ritter von Gluck. Von Albert Weltner. Abendpost, Wien, 11. 11. 1887.
- Christoph Willibald Ritter von Gluck. Ein Gedenkblatt zum hundertjährigen Todestage. Von Ernst Pasqué. Gartenlaube, Leipzig 1887.
- Christoph Gluck. Zum hundertsten Todestage. Fremdenblatt, Wien 13. 11. 1887.
- Christoph Gluck. Fremdenblatt, Wien, 13. 11. 1887.
- Christoph Gluck. Von G. Dömpke. Allgemeine Zeitung, Wien, 14. 11. 1887.
- Christoph Gluck. Von Eduard Hanslick. Neue Freie Presse, Wien, 13. 11. u. 14. 11. 1887.
- Meister Gluck. Ein Gedenkblatt zu dessen hundertstem Todestage. Von Albert Weltner. Illustriertes Wiener Extrablatt, Wien, 15. 11. 1887.
- Christoph Willibald Ritter von Gluck. Ein Gedenkblatt zu dessen hundertstem Todestage. Von Claire Gerhard. Klavierlehrer, Berlin, 15. 11. 1887.
- Christoph Willibald Gluck. Ein Erinnerungsblatt von Ernst Keiter. Tagespost, Graz, 15. 11. 1887.
- Johann Christoph Gluck. Allgemeine Zeitung, München 1887, No. 309.
- Musiker und Dichter. Zu Glucks Todestag. Von Heinrich Glücksmann. Musikalische Rundschau, Wien, 10. 11. 1891.
- Christoph von Gluck. Von Antonie Heidsick. Deutsche Militärmusikerzeitung, Berlin, 12. 10. 1901.
- Sechzig Jahre aus dem Leben Glucks. Von J. Tiersot. Ménestrel, Paris 1908, No. 1/52.
- Christoph Willibald Gluck. Deutsche Militärmusikerzeitung, Berlin, 14. 1. 1910.
- Christoph Willibald Gluck. Düsseldorfer Zeitung. 13. 11. 1912.
- Christoph Willibald Gluck. Von Haß. Deutsche Musikerzeitung, Berlin, 43. Jahrgang, No. 45.
- Christoph Willibald Gluck. (2. Juli 1914.) Von Arthur Blaß. Generalanzeiger, Mannheim, 1. 9. 1913.
- Gluck-Porträts. Von E. Vogel. 1. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1897. Leipzig 1898.
- La statue de Gluck. Von R. Bouyer. Ménestrel, Paris, 67. Jahrgang, No. 41.
- Glucks Rosenkranz. Von A. Elwart. Der Wanderer, Wien, 7. 6. 1844.

- Der fromme Meister Christoph Gluck. Sage von Dr. J. F. Castelli. Neue Wiener Musikzeitung, 2. 3. 1854.
- Christoph von Gluck an einem kleinen deutschen Fürstenhofe. Von L. Molitor. Neue Musikzeitung, Stuttgart 1888, No. 14.
- Gluck als Dirigent. Neue Musikzeitung, Stuttgart 1888, No. 19.
- Glucks muze. Muziekbode, Tilburg, 16. Jahrgang, No. 43/44.
- Glucks Muse. Von C. Gerhard. Neue Musikzeitung, Stuttgart 1888, No. 13.
- Eine Urenkelin Glucks. Fremdenblatt, Wien, 2. 6. 1895.
- Eine Gluckgasse in Wien. Neue Freie Presse, Wien, 7. 2. 1895.
- Der Komponist Gluck als Erfinder einer Variéténummer. Deutsche Militärmusikerzeitung, Berlin, 24. 10. 1906.
- Prinzessin Amalie von Preußen als Musikerin (Charakteristik Glucks). Hohenzollern-jahrbuch 1910.
- Anecdotes sur Salieri, Gluck, Hummel etc. Bulletin français de la Société Internationale de Musique. 15. 3. 1910.
- Gluck als musikalischer Artist. Die Musik, Berlin, 1. 3. 1912.
- Glück ou Gluck. Courrier musical, Paris, 8. Jahrgang, No. 2.
- Eine gekrönte Förderin Gluckscher Musik. Von A. Winterfeld. Neue Musikzeitung, 27. Jahrgang, No. 5.
- Au Pays de Gluck. Von J. Tiersot. Ménestrel, Paris, 71. Jahrgang No. 16.
- Ein Besuch in Glucks Heimat. Von R. Batka. Prager Tagblatt, 3. 10. 1907.
- Gluck in Italien. Leipziger Tageblatt, 30. 1. 1911 und Neues Wiener Journal, Wien, 14. 1. 1911.
- Gluck in England. Von E. F. G. Musical Times, London, No. 786.
- Gluck in Paris. Deutsche Zeitung, Wien, 31. 8. 1881.
- Gluck in Paris. Neues Wiener Journal, Wien, 24. 5. 1906.
- Gluck als Hausherr. Neues Wiener Tagblatt, Wien, 14. 2. 1878.
- Glucks Sterbehaus in Wien und Geburtshaus. Illustriertes Wiener Extrablatt, Wien, 15. 11. 1887.
- Wo unsere großen Musiker gewohnt haben. (Gluck.) Illustriertes Wiener Extrablatt, Wien, 23. 6. 1895.
- Gluck als Wiener Theaterdirektor. Nach archivalischen Quellen von Oskar Täuber. Neues Wiener Tagblatt, Wien, 18. 3. 1897.
- Gluck in Kopenhagen. (Vossische Zeitung, Berlin 1749, S. 52.) Eberhard Buchner. Das Neueste von gestern. Albert Langen, München.
- Geschichte des Grabmonumentes von Gluck am Matzleinsdorfer Friedhofe in Wien. Deutsche Kunst- und Musikzeitung, Wien, 8. 11. 1887.
- Christoph Gluck und seine Ruhestätte. Zum hundertsten Todestage. Illustriertes Wiener Extrablatt, Wien, 15. 11. 1887.
- Die Exhumierung Glucks. Illustriertes Wiener Extrablatt, Wien, 24. 9. 1890.
- Die Exhumierung Glucks. Neue Freie Presse, Wien, 29. 9. 1890.
- Die Exhumierung Glucks. Illustriertes Wiener Extrablatt, Wien, 29. 9. 1890.
- Christoph Gluck und seine Ruhestätte auf dem Matzleinsdorfer Friedhofe. Illustriertes Wiener Extrablatt, Wien, 29. 9. 1890.
- Die Beisetzung der Gebeine Glucks. Neue Freie Presse, Wien, 29. 9. 1890.
- Glucks Wiederbestattung. Illustriertes Wiener Extrablatt, Wien, 30. 9. 1890.
- Von Christoph Glucks und seiner Gattin Grabstätten. Von L., Lyra, Wien, 15. 11. 1893.
- Der Komponistenwinkel auf dem Wiener Zentralfriedhofe. (Glucks Grab.) Neue Musikzeitung, Stuttgart 1901, No. 19/20.

- Über einen vorgeblich autographen Brief des berühmten Tonsetzers Christoph Ritter von Gluck. Von Anton Schmid. Allgemeine Wiener Musikzeitung, Wien, 2. 4. 1842.
- Lettre du chevalier Gluck à M. M. Kufferath et Guidé. Courrier musical, Paris, 8. Jahrgang, No. 1.
- Aus Dalbergs Briefwechsel mit Gluck. Mannheimer Geschichtsblätter, 5. Jahrgang, No. 11. (Auszugsweise in der Neuen Badischen Landeszeitung, Mannheim, 5. 11. 1903.)
- Une réponse de M. le Chevalier de Gluck. Revue bleue, Paris, 19. 10. 1903.
- Neues über Gluck. (Mit unbekannten Briefen des Meisters.) Neues Wiener Journal, Wien, 3. 1. 1904.
- Unveröffentlichte Briefe von Gluck. Von r. Neue Freie Presse, Wien, 17. 6. 1911.
- Lettres de Gluck et à propos de Gluck (1776—1787). Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, XIII. No. 8, S. 257.
- Ein ungedruckter Brief Glucks (vom 1. 7. 1775). Börsencourier, Berlin, 24. 8. 1913 und Frankfurter Zeitung, 23. 8. 1913.
- Zum Geleit (Gluck). Von H. Abert, Gluckjahrbuch 1913, S. 1.
- Di Gluck. Von Vannicola. Nuova musica, Florenz, 18. Jahrg. No. 266.
- Ein ungedruckter Brief Glucks. Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, 80. Jahrg. No. 36.
- Gluck. Von Schüchterer. Gregorianische Rundschau, Graz, 73. Jahrg. No. 8.
- Les premiers Opéras de Gluck. Von J. Tiersot. Gluckjahrbuch 1913, S. 9.
- Les Débuts Milanais de Gluck. Von G. de Saint Foix. Gluckjahrbuch 1913, S. 28.
- Ein Brief Glucks über seine Werke. Rheinisch-Westfälische Zeitung, Essen, 23. 8. 1913.
- Ein ungedruckter Brief Glucks. Vossische Zeitung, Berlin, 24. 8. 1913.
- Erinnerungen an Gluck. Von Ludwig August Frenkel. Neue Freie Presse, Wien, ohne Datum.

2. Gluck in seinem Verhältnis zu Zeitgenossen

- Glucks Beziehungen zu deutschen Dichtern seiner Zeit und deren Urteile über ihn.
Ein Gedenkblatt zu des Meisters hundertjährigem Todestage von L. Erbach.
Neue Musikzeitung, Stuttgart, 1886, No. 21 u. 22.
- Gluck und der Weimarer Kreis. Kartellzeitung, Hannover, 29. Jahrgang, No. 13.
- Gluck und Dittersdorf. Börsencourier, Berlin, 26. 4. 1912.
- Gluck und Jomelli. (Herzog Karl Eugen von Württemberg und die Musik.) Süd-deutsche Monatshefte, Mai 1908.
- Ein Brief Glucks an Klopstock. Neue Musikzeitung, Stuttgart, 1887, No. 7.
- Gluck und Klopstock. Von H. Glücksmann. Presse, Wien, ohne Datum.
- Gluck und Klopstock. Von J. Gebeschus-Greifswald. Allgemeine Musikalische Rundschau, Berlin, 1. 6. 1901.
- Klopstock und Gluck. Zum 100. Todestage des Dichters. Von A. Kohut. Neue Musikzeitung, Stuttgart, 24. Jahrgang, No. 19.
- Gluck und Klopstock. (Kretzschmars Geschichte des Neuen deutschen Liedes.) Besprechung. Von H. Abert. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, XIII. No. 10/11.
- Gluck und Lavater. Von Sch. Neue Musikzeitung, Köln, 1. 7. 1885.
- Gluck und Lavater. (Physiognomie und Schädellehre, auf die Musik angewandt.) Österreichische Theater- und Musikzeitung, Wien, 1. 11. 1888.
- Gluck und Lavater. Anonym. Etude, Philadelphia, 24. Jahrgang, No. 6.
- Ein deutscher Maler und Hofmann. Lebenserinnerungen des Joh. Christian v. Mannlich.

- Nach der französischen Originalhandschrift herausgegeben von Eugen Stollreither. Besprechung des Buches. Leonard's Illustrierte Musikzeitung, Berlin, Dezember 1909.
- Ein deutscher Maler und Hofmann. Von Dr. Karl Hauck. (Erinnerungen an Gluck.) Münchner Neueste Nachrichten, 6. 12. 1909.
- Metastasio und Gluck. Von R. Rolland. Revue musicale mensuelle S. I. M., 15. 4. 1912.
- Metastasio, précurseur de Gluck. Von R. Rolland. Revue mensuelle S. I. M., 8. Jahrgang, No. 4.
- Nicola Piccini. Zeitung für die elegante Welt, Wien, 27. 6. 1801.
- Piccini's Leben und Werke. Aus dem Französischen. Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig, 1. 7. 1801.
- Piccini. Morgenblatt für die gebildeten Stände, Wien, 17. 10. 1812 und Fortsetzung.
- Piccini. Der Sammler, Wien, 10. 11. 1812 und Fortsetzung.
- Nicola Piccini. (Nach dem Französischen.) Von F. N. Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, 30. 10. 1824.
- Gluckisten und Piccinisten in Lausanne 1783. La Vie musicale, Paris, 6. Jahrgang, No. 1.
- Piccini. Von R. Wallaschek. Die Zeit, Wien, No. 293.
- Notes sur deux Librettistes français de Gluck: Du Rouillet et Moline. Von J. G. Prod'homme. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, VII., No. 1, S. 12.
- Le Bland du Rouillet, Librettiste de Gluck. Von J. Tiersot. Ménestrel, Paris, 6. 3. 1909.
- Aus alten Wiener Briefen. Von Erich Schmidt. Allgemeine Kunstchronik, Wien, ohne Datum.
- Kleine Reminiszenzen. Von M. A. Grandjean. Ohne Datum.
- Notes sur J. J. Rousseau musicien. (Über Le Bland du Rouillet, librettiste de Gluck.) Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, von Georges Cucuel, XIII. No. 9, S. 291.
- Gluck und Scheibe. (Einfluß von Scheibe auf Gluck und die Bedeutung von Glucks Aufenthalt in Kopenhagen.) Von V. C. Ravn. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, VI. Jahrgang, No. 9, S. 412.
- Gluck et le bailli Du Rouillet. Von C. Le Guide Musical, Brüssel, 50. Jahrgang, No. 37/38.
- Gluck e Sallieri. Von Oddone. Nuova musica, Florenz, 19. Jahrgang, No. 275.
- Gluckistes et Piccinistes à Lausanne en 1783. La Vie musicale, 6. Jahrgang, No. 1. (Auszug aus den „Nouvelles de divers endroits“; Plauderei über Glucks „Descente d'Orphée aux Enfers“ und Piccini's „Roland“.)
- Wieland und Gluck. Ein Gedenkblatt zum Todestage Wielands am 30. 1. 1913. Von Adolph Kohut. Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, 80. Jahrgang, No. 3. (Inhaltsangabe der im Teutschen Merkur 1776 veröffentlichten Aufsätze: Schreiben von La Harpe an Wieland über die Auldische Iphigenie, und Wieland, Empfindungen eines Jüngers in der Kunst vor Ritter Glucks Bildnis. Abdruck eines Wielandschen Briefes an Gluck vom 19. 7. 1776.)

3. Parallelen und Beurteilungen Glucks von späteren Meistern

- Berlioz über Gluck, Beethoven, Weber. Von Julius Kapp. Neue Musikzeitung, Stuttgart, 33. Jahrgang, No. 21.
- E. Th. A. Hoffmann über Gluck. Von H. v. Müller. Süddeutsche Monatshefte, März 1907.
- Gluck et Jean d'Udine. Von Gauthiers-Villars. Le Mercure musical, Paris, 2. Jahrgang, No. 17/18.

- Beethoven und Gluck. Von M. Arend. Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Langensalza 1904, No. 8.
- Gluck und Haydn. Von D. F. Strauß. Propyläen, München, 22. 1. 1908.
- Mozart in seinem Verhältnis zu Gluck. Von M. Arend. Die Musik, Berlin, 4. Jahrgang, Heft 19.
- Gluck und Mozart. (Vortrag von W. Nagel.) Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Langensalza, 10. Jahrgang, No. 6 und Musikalisches Magazin, herausgegeben von E. Rabich, Langensalza, 11. Heft 1905.
- Gluck und Wagner. Von Paul Goldmann. Harmonie, Hannover, 7. 11. u. 21. 11. 1900.
- Gluck und Wagner. Von L. Reinhart. Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Langensalza 1902, No. 12.
- Von Gluck bis Wagner. Von Thode. Beilage der Täglichen Rundschau, Berlin 1903, No. 230 und Mir Bozki, Petersburg, 7. 11. 1903.
- Gluck und Wagner. Von d'Angeli. (L'evoluzione musicale.) Lecce 1911, No. 3—6.

4. Ästhetische Aufsätze über Gluck

- Glucks Reform der dramatischen Musik. Von August Guckeisen. Neue Musikzeitung, Stuttgart 1887, No. 21.
- Chr. W. Gluck als Kunstanwalt. Von Ink. Lyra, Wien, 1. 2. 1895.
- Interprétation de la musique classique en général et de celle de Gluck en particulier. De Pierre Lalo. Le Temps, Paris, 19. 12. 1899.
- Ritter von Gluck und das Leitmotiv. Autorisierte Übersetzung von Margarete Toussaint. Deutsche Kunst- und Musikzeitung, Wien, 10. 5. 1901 und Fortsetzung.
- Les Opéras français de Gluck, restitués par Mlle Fanny Pelletan. Journal des Débats, Paris, 20. 7. 1902.
- Die Kunst des Tones. (Gluck.) Von Wilhelm Schriefer. Das literarische Deutsch-Österreich, Wien, Februar 1903.
- Zum Verständnisse Glucks. Von Kretzschmar. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1903.
- Zur Bedeutung Glucks. Von M. Arend. Generalanzeiger für Leipzig, 17. 8. 1904.
- Glucks Bedeutung für unsere Bühnen. Von M. Arend. Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Langensalza 1904, No. 11/12.
- Gluck, une révolution dramatique. Von R. Rolland. Revue de Paris 1904, No. 12.
- Eine bezeichnende Äußerung Glucks zur Musikästhetik. Von H. Goldschmidt. Gluckjahrbuch 1913, S. 82.
- Eine moderne Gluck-Bewegung. Neue Musikzeitung, Stuttgart, 35. Jahrgang, No. 3.
- C. W. Gluck, ein Reformator der Oper im 18. Jahrhundert. Von C. Haß. Gedenkblatt zu des Meisters 125. Todestag am 15. 11. Deutsche Musikerzeitung, Berlin, 43. Jahrgang, No. 45.
- Der Streit um die dramatische Wahrheit in der Oper. Von J. A. Fuller-Maitland. Gluckjahrbuch 1913, S. 86.
- Arend, M. Aufruf zur Gründung einer Gluckgemeinde. Rheinisch-Westfälische Zeitung 23/6. 1913, Dresdner Anzeiger 24/7. 1913, Kunstwart XVI. No. 18, Allgemeine Musikzeitung, Berlin 40. Jahrg. No. 29/30.
- Die Bedeutung Glucks für unsere Bühne und für die Pflege Wagners. Von M. Arend. Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Langensalza, 8. Jahrgang, No. 11.
- Die Aufgabe der musikalischen Kritik unserer Zeit Gluck gegenüber. Von M. Arend. Neue Musikalische Presse, Wien, 15. Jahrgang, No. 7/8.
- Die Enzyklopädisten und die französische Oper im 18. Jahrhundert. Besprechung

- von A. Heuß. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, V. Jahrgang, No. 7, S. 284.
- Gründung einer Gluckgesellschaft, Dresden. Deutsche Militärmusikerzeitung, Berlin, 9. 7. 1909.
- Vortrag über Gluck, den Reformator der Oper. Gehalten von Prof. Ordenstein in der Vereinigung für heimatliche Kunstpflege. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, V. Jahrgang No. 7, S. 291.
- Das Verschwinden Glucks von unserer Bühne. Von M. Arend. Neue Musikzeitung, Stuttgart 1905, No. 12.
- La musique de Gluck. Von Camille Saint-Saëns. Ménestrel, Paris 1908, No. 21.
- Der Revolutionär Gluck. Von M. Nordau. Neue Freie Presse, Wien, 8. 1. 1908.
- Glucks Orchester — vorklassisch? Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, 35. Jahrgang No. 40. Erwiderung von D. Schultz No. 43.
- L'œuvre de Gluck. Von R. Rolland. Revue musicale, Paris, 4. Jahrgang, No. 14.
- Der Stil Glucks. Von M. Arend. Rheinische Musik- und Theaterzeitung, Köln, 8. Jahrgang, No. 15 und 17.
- Der Stil Glucks. Von M. Arend. Musikalische Rundschau, München, 15. 8. und 1. 9. 1906.
- Gluck. Von Coquard. Courrier musical, Paris 1907, No. 3.
- Gluck, A arte musical. Von V. Baptista. Bilbao, 7. Jahrgang, No. 159.
- Gluck im kritischen Lichte der Zeitgenossen. Von R. G. Stein. Allgemeine Musikzeitung, Berlin, 25. 10. 1907.
- Des divers types mélodiques. A propos de Gluck. Von H. de Curzon. Guide musical, Brüssel, 52. Jahrgang, No. 35/36.
- Der Kampf gegen Gluck. Von Louis Schneider. Signale für die musikalische Welt, Berlin 1908, No. 30.
- Die Gesamtausgabe der Werke von Gluck. Von Guido Adler. Neue Freie Presse, Wien, 22. 5. 1910.
- Souvenirs de famille de M. Berton. (Glucks Triumph der deutschen Oper in Frankreich über den französischen Stil.) Von M. Tenes. Bulletin français de la S. I. M., 15. 1. 1911.
- Die gelehrten Musikanten. (Über Ausgaben von Glucks Opern.) Max Hesses deutscher Musikerkalender für 1911. Von Karl Mennicke. Besprechung. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, XII. Jahrgang, No. 3, S. 83.
- Offenes Sendschreiben der Gluck-Gemeinde an die deutschen Opernbühnen. Rheinisch-Westfälische Zeitung, Essen, 14. 9. 1913.
- Ehret eure deutschen Meister. Aufruf der Gluck-Gemeinde. Bühne und Welt, Berlin, 15. 12. 1913.
- Un précurseur de Gluck. (Le comte Algarotti.) Von Charles Malherbes. Revue d'histoire et de critique musicale, Paris, 2. Jahrgang, No. 9.
- Eine Gluck-Renaissance. (Zum Aufruf der Gluck-Gemeinde.) Von L. E. Nationalzeitung, Berlin, 20. 9. 1913.
- Le catalogue thématique des œuvres de Gluck. (Besprechung.) Guide musical, Brüssel, 50. Jahrgang, No. 25/26.
- Quellenstudien zu Mozarts „Entführung aus dem Serail“. Die Türkenoper Glucks (La rencontre imprévue) und über Gluck hinaus. Von Walter Preibisch. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, X., Heft 3, S. 431 und Fortsetzung.
- Gluck als Vorläufer Wagners (I. 220); Gluck, Wagner wegweisend (VII. 8); Gluck, einsamer Leitstern der Oper (X. 129); Gluck, der Meister der Ouvertüre (VII.

126/127); Glucks Revolution der Oper (XI. 27/28); Glucks Nachfolger (XI. 29); Glucks Charakteristik in der Oper (XII. 27). Richard Wagners Sämtliche Schriften, herausgegeben von Julius Kapp. 14 Bände.

5. Allgemeines über Opern von Gluck und Gluck-Zyklen

- Die Opern Glucks in Kopenhagen. („Holger Danske“, Oper von F. A. L. Kunzen.) Von C. A. Martienssen. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, XIII, No. 7, S. 227.
- Berliner Gluck-Aufführungen. Von M. Arend. Rheinisch-Westfälische Zeitung, Essen, 18. 2. 1909.
- Die Hamburger Gluck-Aufführungen. Von M. Arend. Klavierlehrer, Berlin, 30. Jahrgang, No. 4.
- Gluck-Zyklus unter Arthur Nikisch im Leipziger Neuen Theater. Klavierlehrer, Berlin, 28. Jahrgang, No. 24.
- Die Jugendopern Glucks. Von E. Kurth. Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler Deutscher Tonkunst in Österreich. Artaria, Wien 1913.
- Die Hauptopern Glucks. Mitteilungen, Breitkopf & Härtel, 1. 3. 1896.
- Pergolesi, Gluck und Weber im Lauchstädter Theater. Von Georg Kaiser. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, XI., No. 10/11, S. 339.
- Der Gluck-Zyklus in Prag. Von Viktor Joss. Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, 6. 3. 1901.
- Der Gluck-Zyklus in Prag. Von V. Lederer. Berliner Musikzeitung, 24. 2. 1901.
- Der Gluck-Zyklus in Prag. (Besonders „Paris und Helena“.) Von R. Frhr. v. Prochaska. Neue Musikzeitung, Stuttgart, 22. Jahrgang, No. 7.
- Gluck an der Wiener Hofoper. Fremdenblatt, Wien, 28. 9. 1899.

6. Glucks „Alceste“

a) Allgemeines

- Über den Ursprung der Theaterclaque. (Uraufführung von Glucks Alceste.) Fränkischer Kurier, Nürnberg, 24. 9. 1905.
- Alceste de Gluck. Revista musical Catalane, Barcelona, 3. Jahrgang, No. 26.
- Ouvertures en haar slot. (Ouvertüren zu Alceste und Iphigenie in Aulis von Gluck.) Von J. R. Fockam-Andrae. Sempre Avanti, Amsterdam, 2. Jahrgang, No. 6.
- Glucks Alceste von E. A. Baughan. Monthly Musical Record, London, 35. Jahrgang, No. 49.
- Glucks Klavierauszug zu Alceste, deutsch, französisch und englisch. Von O. Taubmann. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig. Besprechung. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, 4. Jahrgang, No. 8, S. 367.
- L'Alceste de Gluck. Von K. M. Guide musical, Brüssel, 50. Jahrgang, No. 49.

b) Aufführungen

- Brüssel. Glucks Alceste, Erstaufführung (14. 12. 1904) in Brüssel. Signale für die musikalische Welt, Leipzig, 4. 1. 1905.
- Leipzig (in Konzertform) im II. Gewandhauskonzert. Leipzig. Neueste Nachrichten, 21. 10. 1911.
- Paris. Reprise de l'Alceste de Gluck. Années polit. et litt. 1903, No. 5/6.
- Wien. Alceste von Gluck. Von Ed. Hanslick. Neue Freie Presse, Wien, 6. 10. 1885.
- Alceste von Gluck. Von Max Kalbeck. Die Presse, Wien, 6. 10. 1885.

- Alceste von Gluck. Inszeniert im k. k. Hofoperntheater in Wien. Deutsche Kunst- und Musikzeitung, Wien, 16. 10. 1885.
 Hofoperntheater. Alceste von Gluck. Von Alois Mayer. Montagsrevue, Wien, 6. 10. 1885.
 Alceste, Oper in drei Akten von Gluck. Von G. Dömpke. Allgemeine Zeitung, Wien, 6. 10. 1885.
 Glucks Alceste. Von Dr. Königstein. Illustriertes Wiener Extrablatt, Wien 6. 10. 1885.
 Alceste, Oper in drei Akten von Gluck. Von Wilhelm Frey. Neues Wiener Tagblatt, Wien, 6. 10. 1885.
 Alceste in Konzertform. Von Ludwig Speidel. Fremdenblatt, Wien, 17. 11. 1887.

7. Glucks Oper „Armida“

a) Allgemeines

- Armida von Gluck. Wiener Abendpost 1869, S. 1069 und 1094.
 Die Jubelfeier von Glucks Armida. Von F. Gehring. Deutsche Zeitung, Wien, 2 9. 1877.
 Glucks Armida, Illustrierte Zeitung, Leipzig 1877, S. 287 und 292. (Mit Bild.)
 Armida in der Musikgeschichte. Vortrag von Robert Hirschfeld. Illustriertes Wiener Extrablatt, Wien, 4. 2. 1890.
 Armida. Von Max Dietz. Musikalische Rundschau, Wien, 20. 5. 1891.
 De l'Armide del Tasso à l'Armide de Gluck. Von Giuseppe Lisio. La lettura. Dezember 1911.
 Armide à l'opéra hier et aujourd'hui. Von A. Gouillet. Guide musical, Brüssel, 51. Jahrgang, No. 16.
 L'Armide en 1870. Guide musical, Brüssel, 51. Jahrgang, No. 16.
 Au temps d'Armide. Von H. de Curzon. Guide musical, Brüssel, 51. Jahrgang, No. 18.
 Armide de Gluck. Guide musical, Brüssel, 51. Jahrgang, No. 41.
 A propos de l'Armide. H. de C. Guide musical, Brüssel, 51. Jahrgang, No. 45.
 Armide de Gluck. Von F. Gilbert Webb. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, VII, No. 11, S. 470.
 Les suites d'octaves et de quintes, un curieux passage de l'Armide de Gluck. Von E. Dusselier. Revue musicale, Paris, 6. Jahrgang, No. 11.
 Glucks Armida. Von Bellaigue. Revue des deux Mondes, Paris 1905, No. 28.

b) Aufführungen

- Beziers. Armide à Beziers (unter freiem Himmel). Von A. Mangeot. (Mit Abbildungen.) Monde musical, Paris, 16. Jahrgang, No. 17.
 Brüssel. Glucks Armida in Brüssel. Von E. Closson. Signale für die musikalische Welt, Leipzig, 63. Jahrgang. No. 67/68.
 Armida de Gluck au Conservatoire de Bruxelles. Von Dr. J. Guide musical, Brüssel, 46. Jahrgang, No. 52.
 Halle. Glucks Armida in Halle. Von M. Arend. Neue Musikzeitung, Stuttgart, 27. Jahrgang, No. 12.
 Armida von Gluck in der Wiesbadner Bearbeitung. Zur Aufführung im Stadttheater zu Halle 14. 1. 1903. Von W. Kaiser. Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, 71. Jahrgang, No. 4.
 Die Oper Armida in Halle. Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Langensalza 1904, No. 8.

- Nochmals Glucks Armida in Halle. Von M. Arend. Blätter für Haus- und Kirchenmusik, 8. Jahrgang, No. 8.
- Glucks Armida in Halle und Bearbeitung Gluckscher Werke. Blätter für Haus- und Kirchenmusik, 10. Jahrgang, No. 7.
- Paris. Armida à l'opéra. Von A. Mangeot. Monde musical, Paris, 17. Jahrgang, No. 8.
- L'Armide à l'opéra. Von V. Debay. Courrier musical, Paris, 8. Jahrgang, No. 9.
- Armida de Gluck à Paris. Von A. Pougin. Ménestrel, Paris, 71. Jahrgang, No. 16.
- L'Armide de Gluck à Paris. Von J. G. Prod'homme. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft VI, No. 9, S. 390.
- Die Wiederaufführung von Glucks „Armida“ in der Großen Oper in Paris am 12. 4. 1905. Signale für die musikalische Welt, 30. 5. 1905.
- Wien. Glucks Armida. Von E. Hanslick. Neue Freie Presse, Wien, 24. 11. 1869.
- Glucks Armida in der Wiener Hofoper. Von E. Hanslick. Neue Freie Presse, Wien, 1. 12. 1869.
- Glucks Armida in der Hofoper. Von L. Speidel. Fremdenblatt, Wien, 12. 2. 1878.
- Armida. Von F. Gehring. Deutsche Zeitung, Wien, 16. 2. 1878.
- Hofoperntheater. Glucks Armida. Von K. Die Presse. Wien, 2. 2. 1890.
- Armida, große Oper in fünf Aufzügen. Text nach dem Französischen des Quinault. Musik von Gluck. Neu einstudiert aufgeführt in der k. k. Hofoper am 2. 2. 1890. Von Dr. H. P. Abendpost, Wien, 3. 2. 1890 und Neue Freie Presse, Wien, 3. 2. 1890.
- Armida von Gluck. Aufführung in der k. k. Hofoper in Wien am 2. 2. 1890. Von H. Deutsche Kunst- und Musikzeitung, 10. 2. 1890.
- Zum 100jährigen Jubiläum der Erstaufführung von Glucks Armida am Wiener Kärnthnertortheater. Von K. Abendpost, Wien, 30. 3. 1908.
- Wiesbaden. Glucks Armida in Wiesbaden. Vossische Zeitung, Berlin, 16. 5. 1902.
- Glucks Armida in der Wiesbadner Bearbeitung. Nationalzeitung, Berlin, 16. 9. 1902.
- Meeresküste aus Glucks Armida im Wiesbadner Theater (Bild). Westermanns Monatshefte, Oktober 1904.
- Von den Wiesbadner Maifestspielen. Szenerieen aus Glucks Armida. Der Saal im Zauberschloß Armidens. Das Zauberschloß Armidens. Der orientalische Prunksaal. Leipziger Illustrierte Zeitung, 29. 5. 1902.

8. Glucks Oper „Le cadi dupé“ (Der betrogene Kadi)

Aufführungen

- Wien. Der betrogene Kadi von Gluck. Aufführung im Hofoperntheater in Wien. Von Eduard Hanslick. Neue Freie Presse, Wien, 9. 3. 1881.
- Der betrogene Kadi. Von Chr. Gluck. Aufführung in der Hofoper in Wien. Von Max Kalbeck. Allgemeine Zeitung, Wien, 9. 3. 1881.
- Der betrogene Kadi im Hofoperntheater in Wien. Von Dr. A. Mayer. Montagsrevue, Wien, 9. 3. 1881.
- Der betrogene Kadi, komische Oper in einem Akt nach dem Französischen des Lemonier. Musik von Ch. Gluck. Aufführung im Hofoperntheater in Wien. Von E. Schelle. Presse, Wien, 9. 3. 1881.

XIII. 19.

3

9. Glucks Oper „Caduta de Giganti“

Die Oper Caduta de Giganti von Gluck. Von C. F. Pohl. Leipziger Musikalische Zeitung 1867, No. 12.

10. Glucks Oper „Le Cinesi“

Die Oper Le Cinesi von Gluck. Von Otto Lindner. Berliner Musikzeitung 1860, No. 29. Glucks Cinesi und Orfeo. Von R. Engländer. Gluckjahrbuch 1913, Seite 54.

11. Glucks Ballet „Don Juan“

Vier Sätze aus dem Ballet Don Juan. Zusammengestellt von H. Kretzschmar. Neue Musikalische Presse, Wien, 15. 12. 1895.

Glucks Ballet Don Juan, Szenarium. Von M. Arend. Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig 1905, No. 12—14.

12. Glucks Oper „Echo und Narciß“

a) Historisches

Glucks Echo et Narciss. Von J. Tiersot. Rivista musicale italiana, 9. Jahrgang, No. 2. Echo und Narciß, Glucks letzte Oper. Von J. Tiersot. Die Musik, Berlin, 1. Jahrgang, Heft 22/23.

Le dernier opéra de Gluck Echo et Narciss von J. Tiersot. Guide musical, Brüssel, 4. Jahrgang, No. 45.

b) Aufführungen durch die Duncanschule

Bremen. Echo und Narciß im Bremer Stadttheater. Von Karl Seiffert. Bremer Nachrichten, 20. 11. 1913.

Echo und Narciß im Bremer Stadttheater. Von Dr. G. H. Weserzeitung, Bremen, 20. 11. 1913.

Darmstadt. Echo und Narciß in Darmstadt. Darmstädter Tagblatt, 12. 10. 1913.

Gluck, die Duncanschule und das Hoftheater in Darmstadt. (Echo und Narciß.) Von Julius Witte. Generalanzeiger, Mannheim, 13. 10. 1913.

Die Erstaufführung von Echo und Narciß in Darmstadt. Mainzer Anzeiger, 13. 10. 1913.

Die deutsche Erstaufführung von Echo und Narciß in Darmstadt. Frankfurter Zeitung, 13. 10. 1913; Neueste Nachrichten, Leipzig, 13. 10. 1913; Tagespost, Graz, 15. 10. 1913.

Glucks Echo und Narciß. Dresdner Anzeiger, 14. 10. 1913.

Die deutsche Erstaufführung von Glucks Echo und Narciß in Darmstadt. Fremdenblatt, Hamburg, 15. 10. 1913.

Hamburg. Glucks Echo und Narciß. Von Dr. Göhler. Fremdenblatt, Hamburg, 21. 10. 1913.

Echo und Narciß in Hamburg. Hamburger Nachrichten, 22. 10. 1913.

Mainz. Zur Erstaufführung von Echo und Narciß im Stadttheater zu Mainz. Mainzer Anzeiger, 11. 10. 1913.

München. Echo und Narciß im Münchner Hoftheater. Neueste Nachrichten, München, 2. 11. und 6. 11. 1913; Tagespost, Graz, 8. 11. 1913.

Stuttgart. Echo und Narciß in Stuttgart. Neues Tagblatt, Stuttgart, 31. 10. 1913 und 6. 11. 1913.

Zürich. Echo und Narciß im Zürcher Stadttheater. Neue Zürcher Zeitung, 28. 10. 1913.

13. „Le feste d'Apollo“ von Gluck

Le Feste d'Apollo von Gluck. Von Otto Lindner. Berliner Musikzeitung 1860, No. 25.

14. Glucks Oper „Iphigenie in Tauris“

a) Historisches

- Iphigenie in Tauris. Sammler, Wien 1831, 2. Bd., S. 424 und 432.
 Iphigenie in Tauris. Theaterzeitung, Wien 1856, S. 831.
 Glucks Orpheus und Iphigenie in Tauris. Von Camille Bellaigue. Kunstgesang, Leipzig. Autorisierte Übersetzung von Margarete Toussaint, 15. 5. 1900.
 Première Représentation d'Iphigénie en Tauride de Gluck. Von Jean Brunet. Guide musical, Brüssel, 46. Jahrgang, No. 15.
 Glucks Iphigenie auf Tauris. Von A. B. Marx. Türmer, Stuttgart 1904, No. 8.
 Glucks Iphigenie auf Tauris. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 1906, No. 7/8.
 Die unter Glucks Mitwirkung hergestellte, verschollene älteste deutsche Übersetzung der Iphigenie auf Tauris. Von M. Arend. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, VII, No. 7.
 Nar aanleiding van Glucks Iphigénie en Tauride. Von P. v. Geer. Vaderland, Antwerpen, 27/2. 1912.

b) Aufführungen

- Amsterdam. Glucks Iphigénie en Tauride, De Nieuwe Courant, Amsterdam, 15. 2. 1912.
 Iphigenie auf Tauris von Gluck in Amsterdam. Von Herman Rutgers. De Nieuwe Courant, 21. 2. 1912.
 Basel. Eine Gluck-Premiere (Iphigenie auf Tauris). Von Dr. E. L. Stahl. Börsencourier, Berlin, 27. 5. 1913.
 Brüssel. Iphigénie en Tauride à la Monnaie in Bruxelles. L'Indépendance belge, Brüssel, 12. 4. 1900.
 Frankfurt a. M. Glucks Iphigenie auf Tauris im Frankfurter Opernhaus. Von P. B. Frankfurter Zeitung, 17. 11. 1911.
 Iphigenie auf Tauris in Frankfurt. Von P. Bekker. Frankfurter Zeitung, 7. 3. 1913.
 Hamburg. Hamburger Stadttheater. Neu einstudiert Iphigenie auf Tauris. Von H. Ch. Fremdenblatt, Hamburg, 9. 9. 1913.
 Leipzig. Iphigenie auf Tauris in Leipzig. Von Bernhard Vogel. Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, 5. 6. 1895.
 Neu einstudiert: Iphigenie auf Tauris von Gluck. Von Eugen Segnitz. Tageblatt, Leipzig, 2. 4. 1912.
 Iphigenie auf Tauris in Leipzig. Von Max Steinitzer, Neueste Nachrichten, Leipzig, 9. 4. 1912.
 London. Gluck's Iphigénie en Tauride in the Guildhall School of Music. The Pall Mall gazette, London, 27. 6. 1908.
 München. Iphigenie auf Tauris, Oper in vier Aufzügen von Gluck. Neu einstudiert am Königlichen Hof- und Nationaltheater, München. Von Alexander Dillmann. Neueste Nachrichten, München, 5. 6. 1910.
 Iphigenie auf Tauris in München. Von W. M. Münchener Zeitung, 4. 6. 1910.
 Paris. La saison musicale à Paris. Iphigénie en Tauride. Von Lionel Dauriac. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, II. Jahrgang, Heft 4, S. 125.
 Prag. Der Gluckzyklus in Prag (Iphigenie auf Tauris). Bohemia, Prag, 1. 2. 1901.

- Wien. Glucks Iphigenie auf Tauris im Wiener Hofoperntheater. Von Ed. Hanslick. Neue Freie Presse, Wien, 19. 11. 1884.
 Glucks Iphigenie auf Tauris im Wiener Hofoperntheater. Von G. Dömpke. Allgemeine Zeitung, Wien, 25. 11. 1884.
 Glucks Iphigenie auf Tauris in der Wiener Hofoper. (Statistische Daten.) Fremdenblatt, Wien, 11. 1. 1912.
 Glucks Iphigenie auf Tauris im Wiener Hofoperntheater. Von E. B. Neues Wiener Journal, 13. 1. 1912.
 Glucks Iphigenie auf Tauris im Wiener Hofoperntheater. Von Julius Korngold. Neue Freie Presse, Wien, 13. 1. 1912.

15. Glucks Oper „Iphigenie in Aulis“

a) Historisches

- A propos d'une audition d'Iphigénie en Aulide. Les premières relations de Gluck avec la France. Favart et Gluck. Gluck et l'opéra comique. Gluck et la musique militaire. Le bailli du Roulet et l'Iphigénie en Aulide. Iphigénie en Aulide et les autres œuvres de Gluck. Von Pierre Lalo. Le Temps, Paris, 22. 5. 1906.
 Die Ouvertüre zu Glucks Iphigenie in Aulis. Von P. Ehlers. Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, 32. Jahrgang, No. 14.
 Zur Wiederaufführung von Glucks Iphigenie in Aulis. Von P. Jedlinski. Courier musical, Paris 1908, No. 2.
 Glucks Ouvertüre zur Iphigenie in Aulis (VII. 133/134). Glucks Iphigenie in Aulis. Wagners Textbearbeitung (IX 68/67), Wagners Bearbeitung der Ouvertüre zur Iphigenie in Aulis (IX. 98/108). Enthalten in Wagners Sämtlichen Schriften, herausgegeben von Julius Kapp.
 Glucks Ouvertüre zur Iphigenie in Aulis mit Mozarts Schluß. Von H. Kling. Courier musical, Paris 1910, No. 15/16.

b) Aufführungen

- Berlin. Glucks Iphigenie in Aulis in Berlin. Börsencourier, Berlin, 14. 5. 1911.
 Iphigenie in Aulis, Wiederaufführung im Königlichen Opernhause in Berlin, Börsencourier, Berlin, 16. 5. 1911.
 Glucks Iphigenie in Aulis. Von L. S. Tageblatt, Berlin, 16. 5. 1911.
 Glucks Iphigenie in Aulis in Berlin. Von Willy Pastor. Tägliche Rundschau, Berlin, 16. 5. 1911.
 Glucks Iphigenie in Aulis. Neueinstudierung im Königlichen Opernhause in Berlin. Von Carl Krebs. Der Tag, Berlin, 17. 5. 1911.
 Iphigenie in Aulis im Königlichen Opernhause in Berlin, Nationalzeitung, Berlin, 17. 5. 1911.
 Iphigenie in Aulis im Königlichen Opernhause zu Berlin (Bild). Bühne und Welt, Berlin, XIII, No. 17.
 Braunschweig. Iphigenie in Aulis von Gluck in der Bearbeitung Richard Wagners im Herzoglichen Hoftheater in Braunschweig. Von K. Block. Neueste Nachrichten, Braunschweig, 28. 1. 1913.
 Darmstadt. Glucks Iphigenie in Aulis auf der Stilbühne in Darmstadt. Frankfurter Zeitung, 10. 9. 1912; Börsencourier, Berlin, 10. 9. 1912; Nachrichten, Dresden, 10. 9. 1912.
 Essen. Iphigenie in Aulis im Stadttheater in Essen. Essener Nachrichten, 18. 2. 1903.

- Hamburg. Iphigenie in Aulis im Hamburger Stadttheater. Von W. Z. Neue Hamburger Zeitung, 21. 1. 1907.
Iphigenie in Aulis im Hamburger Stadttheater. Von Heinrich Chevalley. Fremdenblatt, Hamburg, 22. 1. 1907.
Iphigenie in Aulis im Hamburger Stadttheater. Von F. Pfohl. Hamburger Nachrichten, 8. 9. 1913.
Iphigenie in Aulis von Gluck im Hamburger Stadttheater. Von H. Ch. Fremdenblatt, Hamburg, 9. 9. 1913.
- Leipzig. Iphigenie in Aulis in Leipzig. Von Eugen Segnitz. Tageblatt, Leipzig, 3. 3. 1911.
- Mannheim. Iphigenie in Aulis im Hof- und Nationaltheater in Mannheim. Von A. Bl. Generalanzeiger, Mannheim, 3. 9. 1913.
Iphigenie in Aulis im Hof- und Nationaltheater in Mannheim. Von E. K. Neue Badische Landeszeitung, Mannheim, 3. 9. 1913.
- München. Iphigenie in Aulis im Münchener Hoftheater. Von M. Arend. Allgemeine Musikzeitung, Berlin, 31. Jahrgang, No. 51. Münchener Neueste Nachrichten, 14. 1. 1896. 18. 11. 1904.
- Paris. Glucks Oper Iphigenie in Aulis in Paris aufgeführt. Von C. F. Deutsche Militärmusikerzeitung, Berlin, 29. 11. 1891.
Iphigénie en Aulide à Paris. Von Arthur Coquard. L'Echo de Paris, Paris, 19. 12. 1907.
Iphigénie en Aulide à l'Opéra Comique. Von Catulle Mendès. Le Journal, Paris, 19. 12. 1907.
Über die Uraufführung in Paris. Berichte aus dem Jahre 1774. E. Buchner. Das Neueste von Gestern. A. Langen, München.
Iphigenie in Aulis in Paris. Von Arthur Neisser. Münchener Neueste Nachrichten, 25. 12. 1907.
Iphigénie en Aulide in Paris. Von L. Börsencourier, Berlin, 20. 12. 1907.
Le Divertissement d'Iphigénie en Aulide à l'opéra comique à Paris (Bild). l'Illustration, Paris, 11. 1. 1908.
Glucks Iphigenie in Aulis in Paris. Allgemeine Musikzeitung. Von Rudolf Fiege. Berlin, 31. 1. 1908.
- Wien. Iphigenie in Aulis. Von Ed. Hanslick, Neue Freie Presse, Wien, 15. 10. 1867.
Iphigenie in Aulis in Wien. Von — d — r. Deutsche Kunst- und Musikzeitung, Wien, 1. 10. 1894.
Hofoperntheater. Neu einstudiert: Iphigenie in Aulis. Von Albert Kauders. Fremdenblatt, Wien, 19. 3. 1907.
Glucks Iphigenie in Aulis in Wien. Illustriertes Wiener Extrablatt, 19. 3. 1907.
Iphigenie in Aulis im Wiener Hofoperntheater. Von R. Wallaschek. Die Zeit, Wien, 19. 3. 1907.
Hofoperntheater (Wien). Neueinstudierung von Glucks Iphigenie in Aulis. Von J. Korngold. Neue Freie Presse, Wien, 20. 3. 1907.
Glucks Iphigenie in Aulis im Wiener Hoftheater. Von M. Kalbeck. Neues Wiener Tagblatt, 21. 3. 1907.
Iphigenie in Aulis im Wiener Hofoperntheater. Von M. v. Wymetal. Tagesbote aus Mähren und Schlesien, Brünn, 20. 1. 1912.

Schluß folgt

WEIDENWANG

VON MARIE RIEGEL-AUTENRIETH IN NÜRNBERG

Wer kennt Weidenwang, das sonnige Dörflein, an der Grenze von Mittelfranken und Oberpfalz gelegen? Ich habe selbst unter Hochgebildeten nicht viele angetroffen. Von Neumarkt in der Oberpfalz aus, das durch seine Handels- und Kriegsstraße nach Nürnberg von alters her bekannt ist, wollen wir zunächst dem waldigen Hügel zuwandern, von dessen Höhe die zwei Kirchen Sulzbürgs wie zwei friedliche Schwestern herübergrüßen. Für weniger Wanderlustige führt eine Sekundärbahn über Greisselbach nach Rocksdorf, der Poststation von Sulzbürg. Es ist ein idyllischer und romantischer Marktflecken, der sich um den buchenbewachsenen Bergkegel lagert und der nicht nur alte Felsenwohnungen, sondern auch einen interessanten, prächtig gelegenen, uralten Judenfriedhof in sich birgt. Vom sogenannten Schloßberg aus, dem Standorte der beiden Kirchen, tut sich ein weiter Blick ins mittelfränkische und oberpfälzische Land auf, und südwärts erblicken wir unser heutiges Wanderziel: Weidenwang, den Geburtsort¹⁾ Glucks.

In weitgedehnte saftige Wiesen gebettet, ruht in stiller Verträumtheit an sanftem, waldigem Höhenzug das Dörfchen Weidenwang (Wang = Wiese) mit seinem helleuchtenden Zwiebelkirchturm. Hier atmet noch alles die wohlthuende Einfachheit, die uns auch aus Glucks Werken so beruhigend entgegenströmt. In der Nähe der Kirche auf freiem Platze, dem gegenüber wir den laubwaldgeschmückten, steilauftragenden Kegel von Sulzbürg vor uns sehen, der noch vor einem Jahrhundert mit einer mächtigen Burg gekrönt war, ist dem Andenken des Meisters eine Bronzestatue gewidmet.

Wir wandern die Dorfstraße entlang dem Gänseweiher zu, lächelnd über die erstaunten Bäuerlein, die neugierig aus den kleinen Scheiben gucken — und, begrüßt von Hundegebell und Gänsegeschnatter, gelangen wir vor das schlichte Geburtshaus des großen Mannes. Dieses idyllische frühere Försterhaus bewohnte Glucks Vater Alexander mit seiner Familie während der wenigen Jahre, da er in Diensten des nahegelegenen Klosters Heiligenporten Forst- und Waldaufseher war. Nach drei Jahren schon zog er nach Böhmen, wo ihn eine günstigere Stellung erwartete.

Die allerersten Eindrücke des kleinen Christoph entspringen also dieser unberührten Natur, um so mehr als sich die, meist weniger behüteten, Landkinder viel schneller mit ihrer nächsten Umgebung vertraut machen. Am 2. Juli 1714 ist Gluck hier geboren, und gewiß wirkte auf ihn, noch unbewußt, diese schlichte Naturschönheit als eine schlummernde Kraft, die erst später aus seinen Schöpfungen so rein und herrlich herausklingt.

¹⁾ Vgl. die Kunstbeilagen dieses Heftes.

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

287. **Robert Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker.** Herausgegeben und ergänzt von Martin Kreisig. Fünfte Auflage, in zwei Bänden. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Geh. Mk. 14.—.)

Der Musikschriftsteller Schumann hat Bleibendes gegeben; abseits von trockener Historikerweisheit und feuilletonistischer Beredsamkeit versuchte er, die Poesie in der Musik wieder zu Ehren zu bringen. Daß er den Wert einer starken Persönlichkeit in die Wagschale zu werfen hatte, verleiht selbst seinen bloßen Referaten über längst vergessene Musiker und Ereignisse einen Zauber, der uns noch heute fesselt. Seine Schriften sollten auch noch jetzt ein Vorbild für ernste strebende Kritiker sein; denn von ihm kann man immer lernen: Vornehmheit, poetischen Schwung, Begeisterungsfreude. Seine Ästhetik ist keine unfruchtbare Grübelelei, sondern lebendiges Erfassen des Wesens der Musik; keine Buchstabengelehrsamkeit, sondern Jean Paulsche Schönheitstrunkenheit. Kurz, er war ein Kritiker und kein Rezensent, ein Dichter und kein Schriftgelehrter. Und gerade das poetische Gewand ist es, das sein Schrifttum zum Ausgangspunkt der modernen Musikschriftstellerei gemacht hat. Für alle fließt der Quell darin — für den Polemiker, Satiriker, den Vergötterer und Verklärer, den Sachlichkeitsfanatiker.

1854 erschienen diese Schriften Schumanns, gerade in dem Jahr, als das düstere Verhängnis ihm das Bewußtsein ausriß. Und mit seinen Tönen haben auch die Worte weiteste Verbreitung gefunden. Aber manche Gabe seiner Schriftstellerei war noch bis vor kurzem der Allgemeinheit unbekannt. Hier schafft nun diese Neuauflage, die fünfte, Wandel. Martin Kreisig, der Leiter des Zwickauer Schumann-Museums hat sie besorgt, und jetzt hat sie die Idealform angenommen. Ihm galt es zunächst, Schumanns Schriften ganz in ihrer ursprünglichen Form wiederherzustellen, was mit besonderer Genugtuung zu begrüßen ist. Dann aber hat Kreisig in dankenswerter Weise den Nachtrag, der Schumanns Jugendarbeiten und mancherlei Unterdrücktes enthält, vervollständigt. So ist das Werk des Schriftstellers Schumann nun vollkommen. Aber diese Ausgabe hat noch einen unvergleichlichen Vorzug: den überaus reichen und fesselnden Anmerkungen-Teil, der alles zum Verständnis Notwendige und Wissenswerte enthält. Diese Anmerkungen sind aus einer tiefdringenden Kenntnis der Materie entstanden und leisten dem Leser der Schriften unschätzbare Dienste.

In dieser neuen, endgültigen Fassung von Schumanns Schriften dürfen wir also ein bleibendes Dokument begrüßen, um so mehr, als durch ausführliche Register auch die praktische Handhabung auf das denkbarste erleichtert ist. Die geschmackvolle Ausstattung der beiden Bände, denen ein Bild und zwei Faksimiles beigegeben sind, ist nur zu loben.

Walter Dahms

288. **Richard Wagners gesammelte Briefe.** Herausgegeben von Julius Kapp und Eme-

rich Kastner. Bd. 1. Verlag: Hesse & Becker, Leipzig. (Mk. 3.50.)

Als ich im November 1904 unter dem Titel „Richard Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt“ 3143 Wagner-Regesten veröffentlichte, glaube ich damit den Grundstein zu einer von der Familie des Meisters zu unternehmenden vollständigen kritischen Ausgabe seiner Briefe gelegt zu haben, allein das Haus Wahnfried beschränkte sich darauf, wie schon früher von eingeschworenen Bayreuthianern eine Reihe von Wagner-Briefbänden herausgeben zu lassen, in denen nicht immer diplomatisch treu, geschweige denn kritisch beim Abdruck verfahren wurde; denn erst in der dritten Auflage des Briefwechsels zwischen Wagner und Liszt ließ die Familie des Meisters den Grundsatz fallen, willkürliche Auslassungen vorzunehmen, und zwar auch ohne sie anzudeuten. Der Herausgeber dieser dritten Auflage, Erich Kloss, erhielt dann sogar den Auftrag, eine Gesamtausgabe der Briefe vorzubereiten, nachdem ein Vorschlag, mich damit zu betrauen, abgelehnt worden war. Als dann Kloss infolge eines Unglücksfalls aus dem Leben schied, wurde noch einmal der Versuch gemacht, mich als Ersatzmann zu empfehlen, nachdem mittlerweile auch meine Ausgabe des Briefwechsels Wagners mit seinen Verlegern vor der Kritik in Ehren bestanden hatte. Allein ich fand wieder keine Gnade; man entschloß sich schließlich sogar, das ganze Projekt einer Gesamtausgabe fallen zu lassen. Nun hat Dr. Julius Kapp, dem Emerich Kastner seine langjährigen Sammlungen von Abdrucken Wagnerischer Briefe in Zeitungen usw. zur Verfügung gestellt hat, diese Briefsammlung ohne Unterstützung der Familie des Meisters begonnen, worüber ich mich nur freuen kann. Er ist auch der Mann, sie durchzuführen, und kann des Dankes aller Wagner-Freunde sicher sein, wenn er uns in wenigen Jahren alle für ihn erreichbaren Wagner-Briefe in zeitlicher Folge vorgelegt haben wird. Sein Verdienst wird dadurch nicht geringer, daß er sich darauf beschränken muß, zahlreiche Briefe nach einer bloßen Druckvorlage wieder abzudrucken, ohne sie mit den Originalen vergleichen zu können. Viele dieser Originale befinden sich ja längst in Privatbesitz, der sie eifrigst verborgen hält, besonders wenn sie noch völlig unbekannt sind. Hoffentlich entschließt sich doch noch mancher Besitzer von Wagner-Briefen dazu, Herrn Dr. Kapp, dessen Unternehmen die größte Förderung verdient, wenigstens genaue Abschriften mitzuteilen. Sicherlich wird im Laufe der Jahre noch mancher Brief ans Tageslicht kommen, den dann Dr. Kapp getrost in Nachtragbänden bringen soll. Auf jeden Fall kann er schon jetzt die erhaltenen Briefe Wagners in ihrer überwiegenden Mehrzahl zum Abdruck bringen. Ich hätte gewünscht, daß er bei jedem Briefe den jetzigen Besitzer des Originals und die verschiedenen Drucke, soweit solche in Frage kommen, angegeben hätte. Da seine Ausgabe sich aber in erster Linie an die große Wagner-Gemeinde, nicht bloß an die Wagner-Forscher wendet, so hat er sich darauf beschränkt, in der Inhaltsübersicht bei jedem Briefe den Erstdruck anzugeben. In dem vorliegenden ersten Bande, der die Lehr-

und Wanderjahre 1830—1843 umfaßt, ist abgesehen von den Briefen an Robert Schumann, die von mir bereits in ausführlichen Regesten veröffentlicht worden waren, die Ausbeute an neuen, bisher ungedruckten Briefen nicht eben groß. Aber wie prachtvoll kann man jetzt im Zusammenhange die bisher so zerstreuten Briefe lesen. Die Adressantenliste bringt ausführliche Notizen über jeden Briefempfänger. In dem Personenregister, in dem übrigens der Verleger Arnold S. 178f und der Beethoven-Biograph Schindler S. 172 fehlen, sind unter Wagner sehr mit Recht auch seine einzelnen Werke, soweit sie in den Briefen vorkommen, erwähnt, so daß man sich mit Leichtigkeit darüber orientieren kann, was Wagner z. B. über die „Feen“ in seinen Briefen mitgeteilt hat. Gewünscht hätte ich, daß der Übersichtlichkeit wegen alle Namen gesperrt gedruckt worden wären, was freilich erfordert hätte, daß die von Wagner sehr oft angewendete einfache oder gar doppelte Unterstreichung einzelner Worte anders als durch Sperrdruck markiert worden wäre. Empfehlen möchte ich auch, die einzelnen Werke Wagners durch „ einzufassen. Sehr vermisste ich ein Ortsregister, das vom zweiten Band an hoffentlich gleich mit dem Personenregister verbunden wird. Der sorgfältige, deutliche Druck der Ausgabe sei rühmend hervorgehoben. Ganz ausgezeichnet finde ich, wie Kapp über Wagner als Briefschreiber urteilt. „Festgebannte Augenblicksbilder einer Stimmung, einer seelischen Verfassung, explosive Ausbrüche eines vulkanischen Temperaments, die Selbstentäußerung einer gewaltigen Persönlichkeit“ nennt er Wagners Briefe. Mit Recht hebt er hervor, daß selbst dessen kleinstes Billet jeder Trockenheit entbehrt und ganz erfüllt von einer starken Persönlichkeit ist, die ungemein mitteilend war und dem Freundeskreise immer neue und vielseitige Anregung bot. Recht gebe ich auch Kapp darin, daß Wagner beim Briefschreiben in der Regel von unbedingter Aufrichtigkeit gewesen ist, daß er seine wirkliche Stimmung und Anschauung im Augenblick der Niederschrift wiedergegeben hat, daß daher seine Briefe weit unschätzbare sind als seine oft sehr tendenziöse große Autobiographie, in der er manches verschweigt, worüber er sich in Briefen sehr unumwunden ausgelassen hat. Diese bieten daher in ihrer Gesamtheit, chronologisch geordnet, „das buntschillerndste, fesselndste und zugleich wahrheitsgetreueste Bild seiner Lebensbahn“. Infolgedessen darf diese Gesamtausgabe, die auch gelegentlich, wenn der Wortlaut nicht vollständig vorliegt, zur Aushilfe des Regests greifen muß, in der Bibliothek jedes Wagner-Freundes nicht fehlen. Sie dürfte vorläufig noch lange nicht an Reichhaltigkeit zu überbieten sein.

Wilhelm Altmann

289. **Anton Schmeck:** Die Literatur des evangelischen und des katholischen Kirchenliedes im Jahre 1912. Mit Nachträgen und Berichtigungen zu Bäumkers vier Bänden über „Das katholische deutsche Kirchenlied“. Verlag: L. Schwann, Düsseldorf 1913. (Brosch. Mk. 2.80.)

Man kann bisweilen die Befürchtung ausgesprochen hören, als liefen wir Gefahr, im rein registrierenden Alexandrinertum allgemach zu

verknöchern. Man kann dem zustimmen, wird aber doch die Bemerkung nicht unterlassen, daß nicht alles Alexandrinertum ist, was so aussieht. Das Registrieren um des Registrierens willen freilich ist nichts weiter als ein Sport, der gerade deshalb aber auch nur so lange Liebhaber finden wird, als für ihn Kränze ausgesetzt werden. „Laßt uns besser werden, gleich wird's besser sein“, wird's da heißen müssen. Das Registrieren kann aber auch den Charakter eminent positiver Arbeit haben; und das ist immer dann der Fall, wenn einer darüber gerät, der den Dingen etwas abzuhorchen weiß, weil er über ihnen steht. Das Werkchen Schmecks ist ein Beispiel dieser Art, und kein schlechtes, so bescheiden es sich auch nach außen hin gibt. Es ist nicht eine einfache Herbarisierung der erschienenen Literatur, sondern ein Quellenwerk, das seinem Benutzer zugleich die Vorarbeit der Quellscheidung, wenn nicht immer abnimmt, so doch wesentlich erleichtert, nicht zuletzt aber auch neue Wege weist, die für die Kirchenliedforschung fruchtbringend beschritten werden können. Das Buch ist entstanden aus der Erkenntnis heraus, daß das Werk Bäumkers (siehe „Die Musik“ 1912, Heft 18 S. 374f.) über das katholische Kirchenlied nach der literarhistorischen Seite einer Fortsetzung am dringendsten bedarf. Wo die Gegenwart fortgesetzt Neues bringt und in der Vergangenheit immer noch Unbekanntes entdeckt wird, da drängt es von selbst dazu, in die Scheuern zu sammeln, ehe es zu spät ist. Das gilt namentlich für das, was das alltäglich brandende Meer des Zeitungsbetriebes als Strandgut zurückläßt; das ist mehr, als man von vornherein glauben möchte, und überdem herrenloseres Gut als irgendein anderes. Es war daher ein glücklicher Griff, die in Zeitungen — und nicht-kirchenmusikalischen Zeitschriften — verstreuten hymnologischen Notizen und Aufsätze zu sammeln. Es treten ja hier, was man nicht unterschätzen wolle, die treibenden Kräfte der Entwicklung manchmal, oder sogar meistens, unbefangener zutage als anderswo. Was Schmeck dort gefunden hat, teilt er in knappen, kritisch abgefaßten Auszügen mit. Dasselbe geschieht natürlich bezüglich des Inhaltes der rein kirchenmusikalischen Zeitschriften. Die erschienene Buchliteratur wird in einem folgenden Abschnitte je nach Bedeutung registriert und besprochen, wobei aus den reichen hymnologisch-historischen Kenntnissen des Verfassers auf den geschichtlichen Zusammenhang vieler der Erscheinungen manch klärende Lichter fallen. Die sorgfältige Bibliographie der im Jahre 1912 erschienenen Gesang- und Choralbücher ist gleichfalls mit reichen Notizen versehen, deren in manchen Teilen, augenscheinlich gewollte, erziehbliche Tendenz ihren Zweck hoffentlich nicht verfehlen wird. Den Abschluß bildet je eine Studie über die sehr aktuelle Frage des Einheitsgesangbuches bei beiden Konfessionen, die aus mehreren Gründen alle Beachtung verdient, da sie erschöpfend wiedergibt, was sich derzeit zu diesem Probleme sagen ließ bzw. läßt. Ein Fortschritt gegenüber Bäumker ist wieder die Einschlebung einer Übersicht über „allgemeine Werke des Jahres 1912, die das Kirchenlied nicht direkt berühren, aber doch in gewisser

Beziehung zu ihm stehen“. Die noch folgenden Nachträge und Berichtigungen zu Bäumker füllen nicht weniger als 35 Seiten, eine im Verhältnis überreiche Ausbeute, die nur das Ergebnis rastlosen Suchens sein konnte. Der Verfasser beabsichtigt, die Übersicht fortzusetzen von 3 zu 3 Jahren. Das wäre ein Gewinn, der der sonst so mager bedachten Kirchenliedforschung wohl zu gönnen wäre.

Joh. Hatzfeld

MUSIKALIEN

290. **Chopin's Klavierwerke.** Herausgegeben von Ignaz Friedman. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der wohlbekannte, als Chopinspieler ausgezeichnete Pianist Friedman bietet hiermit eine neue Ausgabe der Werke Chopin's, für die abermals die Handschriften des Autors und Originalausgaben verglichen worden sind, also den in den vielen Ausgaben schwankenden Text mit möglichstster Treue an das Original feststellen soll und außerdem verbesserte Pedalbezeichnung, Fingersätze, Phrasierung bringt. Welche Konfusion in den Manuskripten und Originalausgaben Chopin's herrscht, hat am klarsten Mikuli in seiner Ausgabe dargetan. Danach scheint es an vielen Stellen fast unmöglich zu sein, nur einen Text als des Autors Willen zu erkennen, da der Autor selbst zu verschiedenen Zeiten verschieden empfand und immer wieder änderte. Diese Beweglichkeit der Phantasie, die ebensovogut diese oder jene Harmonie, dieses oder jenes Intervall zuließ, hängt eng zusammen mit Chopin's Wesen, das, ähnlich demjenigen Schumanns, das Clair-obscur, das Estompé bevorzugte. Wir sind hier weit von der ziselierten Klarheit Mozarts oder der ehernen Festigkeit Beethovens, bei denen eben nur eine Fassung möglich und die Absicht des Autors immer unabänderlich ist. Vielleicht könnte man außer bei Chopin nur noch bei Bach eine solche Möglichkeit verschiedener Harmonik finden; man denke an die vielen Varianten im Wohltemperierten Klavier oder in der Chromatischen Phantasie.

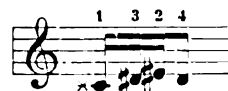
Friedmans Standpunkt in dieser Frage ist, daß er unter den verschiedenen Fassungen eine wählte und dabei blieb. Bei einer Ausgabe, die sich an die „musikliebenden Massen“ wendet, ist das auch sicher das Richtige, und bei einem feinsinnigen Künstler, wie der Herausgeber es ist, kann man erwarten, daß seine Wahl von einem sicheren Geschmack geleitet wird. Für den Musiker sollte jedoch eine Sammlung aller Lesarten herausgegeben werden, die nicht nur von hohem Interesse für die Erforschung der Psychologie Chopin's sein würde, sondern auch praktischen Wert hätte, da dann jeder sich selbst die ihm zusagendste Variante wählen könnte. Es gibt sogar Stellen, die derselbe Spieler nicht immer gleich ausführen möchte. Eine solche Sammlung könnte die einzelnen Stellen wiedergeben und unabhängig von der Ausgabe der Werke sein. Da Friedman bereits das ganze Material durchgearbeitet hat, könnte er selbst eine solche Veröffentlichung unternehmen. Natürlich müßte bei jeder Variante angegeben werden, welche davon den größten Anspruch auf den definitiven Willen des Autors macht. An

einigen Stellen erwähnt Friedman bereits, wie auch Mikuli, verschiedene Fassungen.

Friedmans Vorwort leidet an einigen Unklarheiten des Stils. So sagt er z. B., daß in den früheren Ausgaben „Legatobogen nur zu oft mit Phrasierungsbogen verwechselt wurden und umgekehrt“. Wie aber Phrasierungsbogen mit Legatobogen verwechselt werden können, ist mir nicht klar, da bei der allgemein üblichen Orthographie beide identisch sind, indem ein Bogen immer zugleich das Legato anzeigt; nur Hugo Riemann hat ein anderes System angewendet. Daß aber Legatobogen nicht immer der Einteilung der Phrasen folgten, ist durchaus zutreffend, nur trifft es nicht auf alle früheren Chopinausgaben zu, wie z. B. die Klindworthsche, die eine vorzügliche Phrasierung aufweist.

Eine andere Unklarheit, oder wenigstens gar zu weitgehende Subtilität, sehe ich darin, daß Friedman „ältere, älteste und Urtextausgaben“ unterscheidet. Man sollte meinen, daß die Urtextausgaben eben die ältesten wären. Im Text wird nicht unterschieden, was Zusatz des Herausgebers ist. Nur wenige Nuancen sind in Klammern gesetzt. Wenn dies auch im Notentext nicht möglich war, ohne die Klarheit zu beeinträchtigen, so sollte es wenigstens geschehen, wenn der Herausgeber Bezeichnungen, wie „pomposo“, „l'istesso tempo“ usw., hinzufügt. An mehreren Stellen schreibt er „quasi trombi“, was leider einen grammatischen Schnitzer bedeutet, da *tromba* im Italienischen weiblichen Geschlechtes ist, somit im Plural *trombe* heißt.

An den Stellen, wovon verschiedene Varianten vorhanden sind, unterscheidet sich Friedmans Ausgabe nicht wesentlich von derjenigen Mikulis, der eben hierin schon die Hauptarbeit geleistet und seinen Nachfolgern wenig zu tun übriggelassen hat. Die Phrasierung ist sehr feinsinnig angegeben, ohne in überladene Details zu verfallen. Ausgezeichnet ist die sorgsame Pedalbezeichnung, wobei auch das halbe Pedal, das in der Praxis so wichtig ist und schriftlich so selten fixiert wird, oft angegeben ist. Weniger kann ich mich oft mit den Fingersätzen einverstanden erklären. Hier glaube ich, entgegen Friedmans Meinung, daß Chopin's Fingersätze doch noch nicht als „überwunden“ gelten. Und wo man sie nicht beibehalten kann oder der Autor überhaupt keine angibt, halte ich Klindworth's Fingersätze oft für geschmeidiger als Friedmans. Aber der Fingersatz ist vielleicht der individuellste Teil der Klaviertechnik; es kann nicht leicht ein allgemein gültiger Fingersatz gefunden werden. In der A-dur Polonaise ist die Stelle:



rechter Hand sicher ein Druckfehler. Im dritten Takt desselben Stückes kann bei



die 1 nur für *cis* gelten, dann wäre sie aber selbstverständlich und überflüssig, keinesfalls dürfte sie unter 3 stehen. Ob mehr solche Ver-

sehen in dieser Ausgabe sonst vorkommen, könnte nur eine langwährende, eingehende Prüfung ergeben.

Einige Nuancen überraschen, weil sie von allen anderen Ausgaben abweichen, z. B. das F im ersten Takt der Tarantelle und im Anfang der Etüde No. 10, op. 10. Hier sind auch in den ersten vier Takten in der rechten Hand die Akzente auf dem 2., 4., 6., 8., 10. und 12. Achtel angegeben, vom 5. bis zum 8. Takt auf dem 1., 4., 6. und 9., während in anderen Ausgaben zu Anfang die Akzente nur auf dem 4. und 9. Achtel, als wenn hier schon die Betonung von je drei Achteln stattfinden sollte, wogegen aber die Bogen vom 2. zum 3., 4. zum 5. Achtel usw. sprechen würden. In Mikulis Ausgabe ist dieser Anfang ganz unregelmäßig und inkonsequent bezeichnet; bald betont er Gruppen von drei, bald von zwei Achteln. Friedmans Bezeichnung ist entschieden vorzuziehen wegen ihrer Klarheit und Logik. Aber wissen möchte man in solchen Fällen, ob diese Abweichungen von anderen Ausgaben sein Eigentum sind, oder ob er sie in einem Manuskript oder in einer älteren Ausgabe fand.

Sehr befremdend wirkt die Behandlung der Doppeltriller im Allegro de concert und der Barcarole. Mikuli schreibt hier den Fingersatz für den Beginn mit der oberen Note $\frac{3}{4}$, und selbst wenn man nicht alle Triller bei Chopin mit Klindworths Konsequenz von oben beginnen möchte (vgl. jedoch Beyschlag, Ornamentik), so scheint mir doch in diesen beiden Fällen außer Zweifel, daß die Doppeltriller von oben beginnen müssen — vgl. die Triller im Mittelsatze (H-dur) der Polonaise-Phantasie. Ebenso unzweifelhaft ist es mir, daß, wenn dem Triller der Schleifer vorangeht (vgl. Etüde No. 1, op. 25, vorletzter Takt, Nocturne fis-moll, die letzten sieben Takte, As-dur Ballade, erster Teil und viele andere Stellen), dann der Triller unbedingt mit dem oberen Ton beginnen muß, da die Wiederholung der Hauptnote steif wirkt. Friedman läßt aber alle Triller ausnahmslos mit dem Hauptton beginnen. In der oft mißverstandenen Trillerkette im Nocturne op. 62, H-dur, schreibt er zwar für die Triller jedesmal den Finger der oberen Note, scheint aber anzunehmen, daß der Vorschlag vorher gespielt werden soll, was dann freilich noch schlimmer wäre als die Wiederholung der Hauptnote. Es ist klar, daß der Achtelvorschlag vor jedem Triller hier eben nur dazu dient, den Beginn des Trillers anzuzeigen, und so soll die Vorschlagsnote jedesmal mit der Note der linken Hand zusammentreffen. Diese Schreibweise zeigt aufs deutlichste, daß Chopin den Beginn des Trillers mit dem Hauptton als Ausnahme ansah. Die ganze Melodie ist ja eben in Triller aufgelöst, da muß man also keine Note dazwischenschieben. Im selben Stück zeigt Chopin bei der Stelle:



ausdrücklich, daß er wenigstens hier den Triller mit dem oberen Ton beginnt. Im nächsten Takt, wo der Vorhalt gis sich in g verwandelt, schreibt Friedman aber den Fingersatz: 2 1 3 1 2 1, wo-

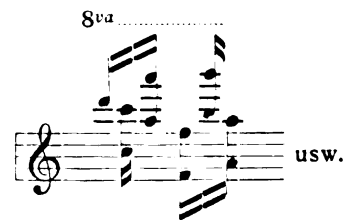
bei sich die 1 nur auf g beziehen kann. Wie sonderbar, selbst hier nicht den Triller wie im vorhergehenden Takt mit dem Notenton zu beginnen! Sollte aber der Fingersatz gemeint sein: Daumen auf fis und auf g 2 und 3 abwechselnd, so wäre er fast unausführbar.

Das Problem des Trillers in der Berceuse



läßt Friedman unerörtert. Das wäre aber sehr nötig. Dieser Stelle stehen die meisten ratlos gegenüber. Meiner Meinung nach darf der melodische Fluß nach der Tonleiter ja nicht unterbrochen werden, und der erste Triller muß unbedingt mit ces beginnen. Ob der zweite dann mit b oder as beginnt, ist weniger wichtig. Wie schön wirkt auch auf diese Weise der Vorhalt ces, und wie nüchtern wäre es, vom letzten c der Tonleiter gleich in das bb plump hineinzufallen.

An einigen Stellen gibt Friedman unter dem Text Varianten berühmter Pianisten an und auch eigene. Selbstverständlich kann jeder hier zwischen dem Original und der Variante wählen. Im ganzen muß man wohl vorsichtig mit der Annahme solcher Varianten sein, wenn sie auch von „ausgezeichneten Chopinkennern“ stammen. Bald würde sich jeder berechtigt fühlen, noch einige mehr hinzuzufügen und der Stil verlöre an Einheitlichkeit und Treue. Wo es sich nur um eine andere Verteilung der Passagen unter beide Hände handelt zur Erleichterung, wie z. B. in der F-moll Ballade, 17. und 15. Takt vor dem Schluß, sind sie natürlich nur zu empfehlen. Bedenklich ist es aber, Schlußpassagen durchaus in Oktaven Lisztschen Stils ausführen zu wollen, wie Friedman z. B. eben am Schluß dieser Ballade angibt:



Diese Spielart hat Chopin niemals angewendet und es kommt dadurch etwas Fremdes in seinen Stil hinein. In der vorliegenden Passage genügt es vollkommen zur Verstärkung des Schlusses, wenn man im vierten Takt vor dem Schluß spielt:



Dadurch, daß die rechte Hand nicht Oktaven spielt, fällt die Verteilung fast nicht auf.

Liszt empfahl uns in der fis-moll Polonaise zu spielen:



(Mittelsatz vor der Mazurka)

Ich konnte mich aber nie entschließen, die Stelle so auszuführen.

An einigen Stellen, wo eine Verstärkung erwünscht ist, könnte man durch eine Verteilung, die der musikalischen Bildung der Passage näher folgte, bessere Wirkung erreichen als durch das einfache Abwechseln der Oktaven. Z. B. am Schluß des b-moll Präludiums:



und selbst dies nicht von Anfang der Passage, sondern erst etwa von der hier angegebenen Oktave an. Dieselbe Art der Verteilung kann man auch am Schluß der c-moll Etüde op. 10, No. 12 anwenden. Am Schluß der Etüde op. 10, No. 8 wäre die beste Verteilung:



Einige Varianten sind von sehr guter Wirkung, wie die des Herausgebers gegen Schluß der As-dur Ballade.

Im Vorwort sagt Friedman, daß er „für Spezialisten, vorgeschrittene Pianisten, Kenner und Liebhaber von Chopin's Technik, Klaviersatz usw. eine größer angelegte Separatausgabe der Etüden“ unternahm, die im Herbst d. J. erscheinen soll.

Der Ausgabe, die in 12 Bände eingeteilt ist, sind einige Bilder Chopin's und Faksimiles seiner Manuskripte beigegeben. Diese sind sehr interessant.

Im Vorwort sagt Friedman ferner, daß er nicht alle vorhandenen Kompositionen Chopin's in seine Ausgabe aufgenommen habe, nur einige neue oder wenige bekannte seien aufgenommen worden, trotzdem sei diese Ausgabe zur umfangreichsten geworden. Aber ich habe, außer einer Mazurka mehr, kein einziges Stück entdecken können, das nicht schon in früheren Ausgaben enthalten wäre. Man weiß also nicht, worauf sich jene Bemerkung bezieht.

Abgesehen von einigen unerfüllten Wünschen, eine im ganzen sehr gelungene, instruktive Ausgabe. José Vianna da Motta

291. **Hans Koeßler:** Quintett in d für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell. Verlag: N. Simrock, Berlin. (Partitur Mk. 4.—, Stimmen Mk. 9.—.)

Auf Grund der Uraufführung nach dem Manuskript konnte ich bereits dieses Quintett

sehr rühmen (vgl. „Die Musik“ Bd. 47, S. 115). Nachdem ich es mir genau angesehen und mehrfach gespielt habe, finde ich, daß es weitester Verbreitung und zahlreicher Aufführungen wert ist. Als Meister der Satzkunst ist ja Koeßler längst bekannt, ich brauche daher die rein formalen Vorzüge dieses Quintetts nicht erst besonders hervorzuheben. Es fesselt aber weit mehr noch durch seinen reichen Inhalt. Das Interesse daran steigert sich sogar von Satz zu Satz, obwohl der erste bereits einen Höhepunkt bedeutet. Auf ihn paßt das oft so mißbräuchlich angewendete Wort großzügig in hohem Grade. Eine ungemeine Kraft liegt in dem höchst schwungvollen ersten Thema; schon glaubt man, daß das zweite keinen rechten Gegensatz bringt, da es gleichfalls sehr kraftvoll, beinahe urwüchsig ansetzt, da verwandelt es sich in ein liebenswürdiges, volksliedartiges Gebilde, das Dvořákscher Herkunft sein könnte. Mit einer prachtvollen Coda schließt dieser erste Satz, der durch seine zahlreichen Tremolostellen für den zweiten Bratscher besonders anstrengend ist. In dem feierlich-andachtsvollen Adagio herrscht anfänglich eine dem Lohengrin-Vorspiel verwandte Stimmung; Zweifel und Beklommenheit gewinnen dann zeitweilig die Oberhand, allmählich aber überwiegt dann wieder die innige Frömmigkeit, die in dem geradezu verkürzten Schluß gipfelt. In dem Scherzo wechselt froher Übermut, der sich bisweilen bajuwarischerb gebärdet, mit einem reizenden langsamen Ländler; allerlei hübsche Klangeffekte erhöhen noch die Wirkung dieses reizenden Satzes. Heiterer Übermut ist auch zunächst die Losung des Finales, in dem die geistige Verwandtschaft Koeßlers mit Brahms besonders deutlich hervortritt und auch die Rondoform sich sehr wirkungsvoll erweist. Sehr innig ist das zweite Thema, das einen höchst schwungvollen Anhang erhalten hat; in dem dritten plaudert uns die erste Bratsche etwas sehr Reizvolles vor. Einen prachtvollen Ausklang findet der Satz durch eine Kombination des Anhangs des zweiten Themas mit Teilen des ersten. Allen Instrumenten sind sehr dankbare Aufgaben zuerteilt, jedes ist meist stimmlich von großer Selbstständigkeit. Alles klingt in diesem Quintett, an das sich auch Dilettanten getrost wagen können, vortrefflich. Es wird sicherlich auch manche Kammermusikvereinigung veranlassen, wieder einmal desselben Komponisten Quartett in g, das zwar als zweites bezeichnet ist, aber als einziges bisher gedruckt ist, und Sextett hervorzusuchen. Wilhelm Altmann

292. **Otto Breve:** Sechs Lieder. op. 17. Verlag: Otto Halbreiter, München. (Mk. 2.50.)

Herrn Breve kann man brevi manu damit beruhigen, daß höchstens ganz harmlose Gemüter an seinen überaus reinlich harmonisch-figurierten lyrischen Ergüssen Wohlgefallen finden werden.

293. **Fritz Liebermann:** Drei Lieder. Verlag: Otto Halbreiter, München. (No. 1 und 3 Mk. 1.—, No. 2 Mk. 1.20.)

Das zweite Lied, ein stimmungsvoller und in gegebenen Momenten melodisch schwunghafter „Heidezauber“, ist mir wie dem Verleger das teuerste. Die Nichtveröffentlichung der beiden anderen Lieder hätte die musikalische Welt keineswegs ärmer gemacht. Otto Hollenberg

KRITIK

OPER

ALTENBURG: Das hiesige Hoftheater bot in der letzten Saison erstmalig Alfred Kaisers „Körner“ und „Stella maris“, von denen das erstere eine besondere Zugkraft ausübte. Auch Strauß' „Rosenkavalier“ erzielte eine Reihe Aufführungen mit ausverkauften Häusern. Zu Ehren der Teilnehmer am Musikfest der Franz Liszt-Gesellschaft brachte man hier zwei Uraufführungen heraus: „Die Heimat“, dreiaktiges musikalisches Drama des Bretonen Guy Ropartz, dessen Musik bedeutendes Können aufweist, deren Wirkung aber an der dürftigen Handlung und der unmöglichen Textübersetzung scheitern mußte. Das zweite Werk betitelt sich „Seegespenst“, gesprochene lyrische Oper, frei nach Heines „Die Nordsee“ (Buch der Lieder) von Theodor Gerlach, dem Komponisten der Oper „Matteo Falcone“. Zu der älteren Form des Melodrams tritt hier auf der Bühne die Aktion der Darsteller hinzu, und solange die Personen nur sprechen und die Musik — die hinter die Szene postiert ist — die Stimmungen jeweils geschickt untermalt, erzielt Gerlach mit seinem Experiment der gesprochenen Oper hübsche Eindrücke, die sich aber verwischen, sobald er mit dem deklamierenden Helden andere Personen und ganze Chöre singend auftreten läßt. Da verblaßt das Wort immer mehr, und als endlich am Firmament in Riesenlettern die Worte „Agnes, ich liebe dich!“ mit farbigen Lichteffekten erstrahlen, da war's um den Ernst der Situation geschehen. Zu bedauern war die hübsch empfundene Musik, die der Komponist an solch reichlich altmodischen Stoff verschwendete. Oscar Ehrlich

AUGSBURG: Das Verdienst der süddeutschen Erstaufführung erwarb sich die Direktion um das lyrische Drama in vier Akten „Monna Vanna“ von Maurice Maeterlinck, deutsche Übersetzung von Hans Liebstöckl, Musik von Henry Février. Zunächst nimmt der Text, als die Schöpfung eines geborenen Dichters, durch poesievolle Sprache und psychologische Vertiefung für sich ein. Février's Musik wird den dramatischen Spannungen in nicht sonderlich zwingender Weise gerecht. Auch herrscht eine etwas öd-rezitierende Fassung, besonders im ersten Akt, zu stark vor. Aber wo dem Komponisten Gelegenheit gegeben ist, sich in lyrischen Stimmungen musikalisch zu entladen, erzielt er in der orchestralen Untermalung und in den Gesangspartien Wirkungen reich an intimer Schönheit und melodisch hingebungsvollem Schwung. Das beste Kriterium für die unstreitig vorhandenen Werte der Neuheit finde ich schließlich für meine Person darin, daß das Werk bei viermaligem Hören fortgesetzt an Sympathiebeziehungen gewann und schließlich mit einem nachhaltigen künstlerisch-ethischen Gesamteindruck entließ. Die stimmungsvolle Regie Direktor Häußlers, die musikalisch anregende Leitung von Kapellmeister Manfred Gurlitt und die auf bestem Können und Wollen begründeten Leistungen von Johanna Perthold (Monna Vanna), der Herren Strack, Oswald und Leubner wirkten zusammen, ihn zu erzielen. — Das Ereignis und den die Opernsaison

beschließenden Höhepunkt bildete die Aufführung des „Parsifal“. Meine Erinnerungen an zwei Bayreuther Vorstellungen kommen mit der hiesigen nur bezüglich der szenischen Aufmachung etwas in Konflikt. Was jedoch an einer Bühne kleinen Rahmens möglich war zu leisten, wurde geleistet. Keineswegs wurde der Illusion Zwang auferlegt oder sie durch Widersinnigkeiten gestört. Weihevoll, einfach und ernst wirkte die Szenerie, und ebenderselbe Geist beherrschte auch den musikalischen Teil. In monatelangem Mühen hatte Kapellmeister Bruno alle Energie und Hingebung eingesetzt, musikalische Damen und Herren der Stadt für die Chöre zu schulen. Prächtig abgetönt hatte er das Orchester mit der großen Aufgabe vertraut gemacht. Neben Berta Morena (Kundry) und Willy Ulmer (Parsifal) setzten auch unsere einheimischen Kräfte Bruno Oswald (Amfortas), Alfred Leubner (Gurnemanz), Josef Liszowsky (Klingsor) u. a. in durchaus Dank und Hochachtung verdienender Weise ihr alles ein zum würdig-weihevollen Gelingen der Aufführung, auf die Direktor Häußler sich mit besonderem Stolz berufen darf. Otto Hollenberg

BARMEN: Barmen darf den Ruhm beanspruchen, als erste Bühne der Rheinprovinz den „Parsifal“ aufgeführt zu haben. Dank sorgsamster Vorbereitung übte das von Otto Klemperer geleitete und von Hans Wildermann ausgestattete Werk mächtige Wirkung, die auch bei den zahlreichen Wiederholungen beobachtet werden konnte. Ein Ereignis war ferner „Cosi fan tutte“, eine Premiere 124 Jahren nach der Uraufführung. Hier betätigte sich Klemperer als musikalischer und szenischer Leiter mit gleichem Erfolge; zur Begleitung der Secco-Rezitative hatte die Firma Ibach ein echtes Cembalo konstruiert; die beiden Liebespaare wurden von den Damen Nissen und Kämpf und den Herren Anton und Barth gut gegeben; Lotte Krupkat, eine sehr begabte Anfängerin, fiel als Despina durch Spiel und Gesang angenehm auf. Gastspiele fanden in überreicher Fülle statt; genannt seien Knüpfer (Gurnemanz), Soomer (Nelusco, Amfortas), Aline Sanden (Salome), Maria Gärtner (Kundry), Mafalda Salvatini (Aida, Santuzza, Carmen). Im „Ring“ wirkten noch als Gäste Bahling, dessen Bariton sich immer schöner und mächtiger entfaltet, Lattermann, ein interessanter durchdachter Hagen, und Oskar Nielsen, ein außerordentlich wirksam kennzeichnender Loge; als stimmungsgewaltige Brünnhilde ist Margarete Kahler besonders zu nennen. Adam's „König für einen Tag“ wurde von Wilhelm Reuß flott und lebendig herausgebracht; unter den Sängern stand Barth, ein sehr strebsamer und intelligenter Künstler, als Mossul in erster Linie. Der größte Teil der Opern- und Operettenkräfte scheidet; der erste Kapellmeister Klemperer ließ sich nur für eine Spielzeit fesseln, und viele wichtige Fächer (Tenor- und Baßbuffo, lyrischer Tenor, Heldenbariton, jugendliche und dramatische Sängerin) harren neuer Besetzung, so daß die bisher zumeist bewährte Findigkeit des Direktors Ockert sich diesmal vor eine besonders große Aufgabe gestellt sieht. Von den Bleibenden hat sich der jugendliche Heldentenor Menges stimmlich gut

entwickelt und die Altistin Mary Recke als Carmen, Erda und Fricka weitere überzeugende Proben abgelegt. Dr. Gustav Ollendorff

BERLIN: Wie gefährlich Gedenkfeiern unter Umständen sind, zeigt der Fall Gluck. Vor zweihundert Jahren ist Gluck geboren, und man rühmt ihn als den Reformator der Opernbühne; als den, der mit ihrem Unsinn aufräumte. Freilich konnte er nur deshalb mit solchem Ernst dagegen predigen, weil es ihm für den Unsinn der reinen Melodie an unbedenklichem, hinreißendem Vollblutmusikertum fehlte. So vernünftig war er, daß er (wie die italienischen Reformatoren) mit Grundsätzen ans Komponieren ging, mit Grundsätzen, die er aussprach: Das Wort verdrängt den Ton. Blaublütig, aber auch blutarm erscheint uns diese Musik, Reliquie ist uns ihr Stoffgebiet, wir bleiben unerschüttert. Und sind doch historisch gestimmt. Finden sogar an komischen Opern jener Zeit Gefallen. So liegt es doch wohl an Gluck selbst, an seinem Pathos, das wir nur dann für voll nehmen können, wenn es mit Leben erfüllt wird. Damit stehen wir bei Wagner, dem Protektor Glucks. Die von ihm bearbeitete „Iphigenie in Aulis“ wurde zu seinem Gedächtnis im Deutschen Opernhaus gegeben. Mit Anstand und Würde, wie es der Geist des Hauses gebietet. In der Tat war die Aufführung eine der besten, die ich von dieser Bühne erlebt habe. Sie vermochte natürlich nicht das Objekt zu zwingen. Wie soll man aber ein solches Werk stilvoll und doch zeitgemäß aufführen? Unmöglich. Stilvoll aber und doch zeitgemäß war die Inszenierung. Ein graublauer Vorhang, den das wirksam verteilte Licht in mehreren Farben schillern läßt, bildet meist den Hintergrund dieses Dramas, das uns erst im zweiten Akt näher tritt. Stilvoll blieb auch Eduard Mörike, der sich in spezifisch deutsche Partituren mit Gehirn und Ernst vertieft. Auf der Bühne waren natürlich Unstimmigkeiten zwischen der Musik und ihrem Ausdruck im Munde der Sänger und in ihrer Haltung zu bemerken. Die Palme reiche ich Werner Engel. Er ist der einzige, dessen Stimme hier nicht nur durchdringt, sondern edel klingt, weil er der einzige ist, der sein außergewöhnliches Material kunstgerecht behandelt. Melanie Kurt hat schon besser gewirkt als in der Partie der Klytemnästra. Zunächst schon darum, weil der Mangel an Tonvolumen in der Mittellage gegenüber der strahlenden Höhe bei soviel Gradlinigkeit besonders stark auffällt. Natürlich bleibt ihre Klytemnästra, obwohl nicht ganz einheitlich in der Gestaltung, immer eine Qualitätsleistung. Ein moderner Achilles ist Paul Hansen: frisch und lebendig. Modern übrigens auch darin, daß er als halber Natursänger unbedenklich gegen seinen klangreichen Tenor arbeitet. Es wäre schade, wenn er sich auf diesem Wege ruinierte; wie es Carl Braun schon halb getan hat. Sein Kalchas verrät, daß auch Stimmen wie die seinige nicht ungestraft auf Abwege gehen. Da ist Lulu Kaesser schon vorsichtiger: eine Iphigenia, die zwar noch nicht alles kann, aber zeigt, das sie es will. Die Chöre schwanken gelegentlich. Aber alles in allem ist Gluck hier, wie gesagt, mit Anstand und Würde gefeiert worden.

Adolf Weißmann

BRESLAU: Die zweite Hälfte der Spielzeit steht ganz im Zeichen Richard Wagners. Gegenwärtig absolviert das Stadttheater zum ersten Male einen wagnerischen Vollenzyklus, der von „Rienzi“ bis zum „Parsifal“ reicht. Dieser hat bisher 17 stets ausverkaufte Wiederholungen erlebt. Dennoch ist ihm die Feierstimmung erhalten geblieben, in erster Linie dank der Inbrunst Prüwers, mit der er jede Aufführung durchströmt. Prachtvoll gestaltete er auch den „Meistersinger“-Abend, in dem selbst die gefährliche Prügelsszene fehlerlos geriet. Den Stolz sang zum ersten Male Gläser, ein frischer, kräftiger, rasch aufstrebender Tenor. Durch die Freiheit überlegener Deklamation fesselte der Sachs des Herrn Gruder-Gunt-ram. Das Evchen der Zuska, der David von Haas, der Beckmesser Wilhelmis sind köstliche, in Lebensfülle blühende Gestalten. Zwischen die Wagner-Abende schoben sich einige Gastspiele von mäßigem Gewicht. Das relativ stärkste Interesse bot noch der Faust des Herrn Tauber, des Tenor-Benjamins der Dresdener Hofoper. Er ist ein angenehmer lyrischer, zurzeit noch allzu lyrischer Sänger. Als Darsteller verwechselte er vollends den Faust mit dem — Siebel. Mephistos Verjüngungstrank wirkte diesmal ungewöhnlich stark, denn der Kutte des lebensmüden Denkers entstieg ein zarter, bartloser Jüngling, der Margareten mit den Allüren eines liebenswürdigen Gymnasiasten umwarb.

Dr. Erich Freund

BRÜNN: Zu Ostern ist auch auf unserer Bühne der „Parsifal“ eingezogen. Der musikalische Teil geriet annehmbar, dagegen ließ die szenische Gestaltung viele Wünsche offen. Vorher gab es eine Uraufführung, eine einaktige Oper „Mencia“ von Chiari. Gesundes, musikalisches Empfinden, wenig Persönlichkeit, immerhin eine Talentprobe. Vorzüglich geriet, am gleichen Abend erstmals aufgeführt, Leo Blechs „Versiegelt“. Der Komponist hätte sich über die einwandfreie Aufführung, die der talentvolle Kapellmeister Hans Mohn wesentlich förderte, sicherlich gefreut. Siegbert Ehrenstein

BRÜSSEL: Das Wagner-Festival mit deutschen Künstlern, das die Saison der Monnaie-Oper auch dieses Jahr wieder beschloß, ist seit Jahren zu einer stehenden Einrichtung geworden, und der Andrang des Publikums bewies wieder von neuem, welch unverminderte Anziehungskraft Wagner nach wie vor ausübt, — dann aber auch die sich mehr und mehr vertiefende Wertschätzung deutscher Kunst in Gesang und Darstellung. Namen wie Eva von der Osten, Zdenka Mottl-Fassbender, Cäcilie Rüsche-Endorf, Lilly Hoffmann-Onégin, Jacques Urlus, Walter Soomer gereichen der deutschen Kunst zur Zierde und sind durchaus angetan, den Ruf deutscher Gesangkunst zu verbreiten. Dazu ein so feinführender Dirigent wie Otto Lohse, der „seinen Wagner“ inn- und auswendig kennt wie kaum ein zweiter, und unser herrliches Monnaieorchester: wirklich es sind erhebende Eindrücke, die das Festival hinterlassen hat. Gegeben wurden unter der großzügigen Leitung von Kutzschbach „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ und dann unter Lohse „Tristan“ und der „Ring“. Neben den oben angeführten Künstlern wirkten weiter mit die Damen Clairmont, Petzl, Kuhn,

die Herren Plaschke, Liszewski, Braun, Zottmayr, Lattermann, Dr. Kuhn, Gillmann, alle bestens am Platz. — Gelegentlich der letzten (35.) „Parsifal“-Aufführung war zu Ehren der Direktoren Kufferath-Guidé im Foyer des Monnaie-Theaters eine Feier veranstaltet worden. Dabei überreichte man ihnen u. a. auch eine zu diesem Anlaß geprägte Denkmünze. Die Direktoren haben jedenfalls allen Grund, stolz auf die verflossene Saison zurückzublicken.

Felix Welcker

BUDAPEST: Die künstlerisch bemerkenswerteste Tat, zu der die Königlich Ungarische Oper in diesem Spieljahr ihre Kräfte konzentriert hatte, bildet jedenfalls die Erstausführung von Webers „Oberon“. Während der „Freischütz“ schon vor einem halben Jahrhundert selbst im Spielplan einzelner Wandertruppen der Provinz enthalten war, ist die poesievolle Feenoper des Meisters dem ungarischen Publikum bisher unbekannt geblieben. Das edle Werk erzielte einen tiefgehenden künstlerischen Eindruck und dürfte sich, wenn auch zu keinem Kassenstück, so doch zu einer dauernden, wertvollen Bereicherung des Repertoires gestalten. Um so sicherer, da in der von Herrn Kerner liebevoll einstudierten, meisterhaft beherrschten Aufführung die künstlerischen Kräfte des Theaters, die zuweilen periodisch sordiniert erscheinen, zu siegreichem Aufleuchten gelangt waren. Frl. Sebeök war eine Rezia von Kraft und Schönheit der Stimme und stilistischer Noblesse des Vortrages, Herr Székelyhidý ein vortrefflicher, heldenhaft frischer Hüon, Frau Váradi eine warmstimmige Fatime, Herr Gábor ein fröhlicher Scheramin, Frau Bársony ein drolliger, herber Puck, Frau Marschalkó ein anmutiger Oberon. Eine ganz besondere, begreifliche Sorgfalt war auf die szenische Darstellung gewendet worden. Die schöpferische Phantasie des Grafen Nikolaus Bánffy stand hier vor einer willkommenen Aufgabe, und so stellte seine zeichnerische Kunst eine Reihe von Dekorationswundern auf die Bühne, die an Märchenpracht und Stimmungsreiz kaum ihres Gleichen finden dürften. Eine künstlerische Arbeit, die an dem szenischen Oberinspektor Kémendy, dem Maschinenmeister Christofani, dem Beleuchtungsoberinspektor Nietsche verdienstvolle Helfer fand. Da auch die geniale Regie des Dr. Hevesi alle wirksamen Gegensätze von Feenspek, kräftigem Humor und dramatischem Ernst erschöpfte, so waren alle Prämissen für einen durchschlagenden Premierenerfolg gegeben. — Eine ziemliche Enttäuschung bereitete die durch Egisto Tango versehene Neueinstudierung von Bizet's „Carmen“. Es war eine Aufführung von scharfer rhythmischer und dynamischer Ziseliertheit, aber von so ernüchternder Armut des Temperaments, daß sich aus der Partitur fast alle erotische Glut verflüchtigt hatte. Da auch die neue Vertreterin der Titelpartie Frl. Dömötör stimmlich nicht ausreichte, war der Liebe Mühe, die man viele Wochen an das Studium gewendet hatte, so ziemlich verloren. Um so nachhaltigeren Eindruck übte eine Reihe anderer Reisen. So jene der „Meistersinger“ — mit dem italienischen Sachs und Stolzing der Herren Feinhals und Burrian —, der „Zauberflöte“

und jüngst der beiden Einakter „Djamileh“ und „Susannens Geheimnis“. Eine kleine Ballettnovität „Ein Wintertraum“ hatte nur musikalischen Erfolg. Allerdings hieß der Komponist Robert Schumann, über dessen „Kinderszenen“ und „Jugendalbum“ Dr. Hevesi eine verbindende, anheimelnde Biedermeier-Handlung gebreitet hatte, die in der choreutischen Bearbeitung durch Balletmeister Guerra freilich zu reizloser Schablonenhaftigkeit erstarrte. Sonst wurde noch durch eine Reihe von Gastspielen einige Abwechslung in das Repertoire gebracht. Wir hörten die Tenoristen Sorréze, Georgi und Bolz, von denen der letztgenannte als Rhadames so sehr gefiel, daß er demnächst ein Gastspiel auf Engagement absolvieren wird, und die deutsch-polnische Altistin Maria Otto-Trampczynska, die dem Institut bereits verpflichtet worden ist, ehe sie noch vollgültige Beweise ihrer künstlerischen Eignung geben konnte.

Dr. Béla Diósy

CHEMNITZ: Die zweite Hälfte der dieswinterlichen Spielzeit beherrschte „Parsifal“, der hier unter stärkster Anteilnahme des Publikums 14 Aufführungen erlebte. Da sich alle Kräfte — und nicht nur die künstlerischen — auf ihn konzentriert hatten, trat das Werk für eine Provinzbühne in sehr befriedigender und beachtlicher Art in Erscheinung, namentlich im Szenischen, das Oberregisseur Fritz Diener leitete. Von den Darstellern entsprach Walter Seebach als Gurnemanz auch höheren Ansprüchen. In der letzten Aufführung sang Heinrich Hensel den Parsifal, Helena Forti die Kundry und Cornelis Bronsgeest den Amfortas. Der übrige Spielplan gestaltete sich um so einförmiger. Ein wenig Abwechslung brachten „Oberst Chabert“ von Waltershausen, wenn er auch sein Ideal nicht in den Sternen sucht, und einige Opern mit Gastspielen, von denen „Lohengrin“ mit H. Hensel in der Titelrolle, Frau Hafgren-Waag als Elsa, Fritz Plaschke als Telramund an erster Stelle stand. Hier verabschiedete sich gleichzeitig als Ortrud Lina Böhlting, die als dramatische Sängerin sich großer Beliebtheit erfreute.

R. Oehmichen

DANZIG: Der Spielplan der diesjährigen, überhaupt nicht sehr glücklichen Opernsaison wich von dem alljährlich üblichen nur durch die Vorführung der Novität: „Das Mädchen aus dem goldenen Westen“ ab. Puccini's musikalische Charakterisierung wird allmählich zur Manier. Wo die Handlung auch spielen möge, ob in Japan, im Westen Amerikas oder in Italien, überall dasselbe Kolorit, dieselben gequälten und quälenden Harmonieen. Unter den Operngästen enttäuschten Soomer als Hans Sachs und Mafalda Salvatini, deren Stimmvermögen sich mit dem Hinweis auf anderwärts errungene Erfolge in Widerspruch setzte. Karl Frank

DARMSTADT: Der jetzt zu Ende gehende Theaterwinter, der zweite unter dem Regime des neuen Intendanten Dr. Paul Eger, hat uns in unserer Hofoper wieder eine Fülle des Neuen und Guten gebracht. Dr. Eger, ein leidenschaftlicher der künstlerischen Moderne ergebener Theaterleiter, dem seine kunsthistorischen Fachkenntnisse bei der Ausgestaltung des Bühnenbildes bestens zustatten kommen, hat mit einer fast nervösen Energie mit allem alten Opern-

schlendrian gründlich aufgeräumt. Das gute alte Illusionstheater mit so mancher malerischen und dem Theaterkenner liebgewordenen Stimmungswirkung hat dabei freilich fast ganz der plastischen Reliefbühne mit ihrer Soffittenlosigkeit und ihrem nüchternen Rundhorizont weichen müssen, und der plötzliche Bruch mit der Tradition, mit allem, was man früher für „besonders schön“ gehalten, wirkte manchmal unleugbar etwas schmerzhaft. Der strenge künstlerische Wille aber, die Intelligenz und der unerbittliche Ernst, womit das als richtig erkannte Ideal in die Tat umgesetzt wurde, sind auch da anzuerkennen, wo manches (wie im „Fidelio“, im „Lohengrin“, im „Tristan“ und in einzelnen Szenen des „Rings“) arg mißlang. So haben wir hier in dem kurzen Zeitraum von zwei Jahren sämtliche Wagner-Werke mit Ausnahme des „Rienzi“, der im nächsten Winter folgen soll, völlig neu ausgestattet und neu inszeniert vorgeführt bekommen (nach Entwürfen von Leffler, Leo Inpekoven und unserem trefflichen heimischen Theatermaler Kurt Kempin). Glanzleistungen waren auch die Inszenierungen von „Carmen“ und „Don Juan“, „Hoffmanns Erzählungen“ und „La Bohème“, und mit einfacheren Mitteln wurde nicht minder im „Freischütz“, in den „Lustigen Weibern“, in „Martha“, in „Maskenball“ und in „Mignon“ manch prächtige Wirkung erzielt. Aus der großen Reihe der Gastspiele traten Walter Soomer (der als Gast für die Saison engagiert war), George Baklanoff, John Forsell, Leo Slezak und Walter Kirchhoff in den Vordergrund. An der Spitze des Orchesters erschienen als Gastdirigenten Arturo Vigna, der einen Verdi-Zyklus mit aufsehenerregendem Erfolge leitete, Leo Blech, Max von Schillings und Felix von Weingartner. Weniger ergiebig war in dieser Saison die Ausbeute an Novitäten: es erschienen (von Operetten abgesehen) nur Waltershausens „Oberst Chabert“, der aber nach zwei Aufführungen wieder verschwand, und Weingartners neue einaktige Oper „Kain und Abel“, die am 14. Mai hier ihre Uraufführung erlebte. Eine unleugbar poetische Ader verrät Weingartner in dem dem Großherzog von Hessen gewidmeten, stark von Symbolismus durchsetzten Text, in dem die gemeinsame Liebe Kains und Abels zu ihrer Schwester Ada die Ursache der Katastrophe wird. Die Musik, die sich fast durchweg in den Regionen höchster Ekstase bewegt, vereint große dramatische Kraft mit bestrickendem lyrischen Stimmungsreichtum, trägt überall den Stempel vornehmen Kunstempfindens und versöhnt durch ihren Intellekt und den Glanz der instrumentalen Behandlung mit der stellenweise allzu sklavischen Nachahmung Wagnerscher Thematik. Der äußere Erfolg der Neuheit, in der die Gattin des Komponisten die weibliche Hauptrolle sang, und der vollkommene Dirigententriumph, den Weingartner mit seiner am gleichen Abend von ihm geleiteten Dritten Symphonie in E-dur errang, waren wohl der Anlaß zu seiner Verpflichtung als Generalmusikdirektor an die Darmstädter Hofoper, zumal der erste Dirigentenposten durch den Rücktritt des Geheimen Hofrats Willem de Haan, der ihn 36 Jahre lang mit Erfolg und Ehren bekleidet hatte, gerade jetzt frei wird. Mögen die an diese Berufung für das Darm-

städter Musikleben geknüpften Hoffnungen in Erfüllung gehen!

H. Sonne

DESSAU: Der 1. Februar brachte als örtliche Erstaufführung Hector Berlioz' Oper „Benvenuto Cellini“. Unter Franz Mikoreys befuernder Führung kam das schöne, aber immens schwierige Werk bei prächtiger äußerer Ausstattung und in lebendiger Darstellung zu durchschlagender Wirkung. Unter den Darstellern seien mit gediegenen Leistungen besonders namhaft gemacht: Leonor Engelhard (Cellini), Marcella Röseler (Teresa), Leopold Ulmann (Fieramosca) und Lilli Herking (Askanio). Als Uraufführung ging am 19. April Christian Sindings Oper „Der heilige Berg“ (Text von Dora Duncker) mit starkem, aber mehr äußerlichem Erfolg in Szene. Der Oper liegt ein interessantes Sujet zugrunde. Leider fehlt ihm die dramatische Spannkraft. Christian Sindings Musik ist künstlerisch vornehm gehalten und zeigt sich im Lyrischen von der vorteilhaftesten Seite. Doch vermißt man auch hier die ausgesprochen persönliche Note. Eine oft zu dicke Instrumentation störte das klangliche Gleichgewicht zwisch Bühne und Orchester. Die Wiedergabe der Oper mit Hanns Nieran (Dion) und Marcella Röseler (Daphne) in den Hauptpartien in jedweder Beziehung vorzüglich. — Aus dem übrigen Repertoire sei noch der „Tristan“-Aufführung am 13. Februar gedacht, mit der das Hoftheater Richard Wagners Todestag feierte. Einige prächtige Vorstellungen erlebte auch Glucks „Maienkönigin“, und mit Wagners „Siegfried“ schloß die Hofoper am 30. April ihre dieswinterliche Spielzeit.

Ernst Hamann

DRESDEN: Mitte Mai war noch eine Uraufführung im Königlichen Opernhaus zu verzeichnen, leider aber keine, deren man sich freuen durfte. Denn der Dreiakter „Gabina“ von Arthur Wulffius (Text von Robert Overweg) ist eine von Kinodramatik, blutrünstigem Verismus und musikalischem Allerweltsstil beeinflusste Arbeit, die, es muß ganz ehrlich gesagt werden, im Jahre des „Parsifal“ nicht auf einer Bühne erscheinen durfte, die uns das Weihespiel Wagners in so edler Art vermittelt hat. Was hilft alle Wagner-Pflege, wenn fast unmittelbar danach eine Oper angenommen und aufgeführt wird, die jedes ethischen Gehaltes bar ist und durch ihre offenkundige und absichtliche Unanständigkeit selbst denjenigen Zuschauer verletzen muß, der sonst nicht eben prude ist, aber die Forderung „Edles nur künde die Sprache der Töne“ aufrecht erhalten wissen will. Die Handlung dreht sich ausschließlich um das sexuelle Moment und überbietet mit Blut und Leichen selbst die derbsten Erzeugnisse des Verismus, den wir schon glücklich für überwunden hielten. Und dem Komponisten mangelt gerade das, was die Vertonung eines so üblen Buches einigermaßen erträglich machen könnte: der breite Strom der Erfindung, robuste Vollblütigkeit in Melodien, Rhythmen und Orchesterfarben. Da ihm so gut wie nichts einfällt, hält er sich an andere Leute, so daß man, ohne auf Reminiszenzenjagd ausgehen zu wollen, nicht aus Anklängen an Richard Strauß, Puccini und Wagner herauskommt, aus dessen „Tristan“ er für seine Arbeit mit staunenswerter Keckheit Zwangsanleihen macht. Nichts ist orga-

nisch in dieser Musik, alles künstlich nebeneinander gestellt und mit Berechnung, wenn auch ohne inneres Leben, zusammengefügt. Man geht also unerbaut, ungerührt, ja sogar teilweise abgestoßen aus dieser Oper, mit deren Uraufführung wahrlich keine Tat der „heil'gen deutschen Kunst“ verrichtet wurde. Die Vorstellung unter Hermann Kutzschbach tat das Menschenmögliche und sicherte dem Werke auch einen äußeren Erfolg, der für das Kunstgefühl der Beifall klatschenden freilich kein günstiges Zeugnis ist. In den Hauptpartieen zeichneten sich Gerda Barby, Elena Forti und Fritz Soot aus. — Als Isolde nahm nach 25jähriger Tätigkeit Marie Wittich Abschied von der hiesigen Opernbühne, die sie, zum Ehrenmitglied ernannt, hoffentlich noch manchmal in Zukunft betreten wird. Mit ihr scheidet eine der letzten Vertreterinnen des altbayreuthischen, vom Meister noch selbst beeinflussten Bühnengesanges aus. Großer Stil in Gesang, Gesten und Mienenspiel, königliche Erscheinung und Haltung sowie eine würdevolle Herbeität waren ihren Leistungen in erster Linie eigen, und ihr gewaltiges, hellstrahlendes Organ befähigte sie zu den stärksten künstlerischen Wirkungen. Alle ihre künstlerischen Vorzüge vereinten sich an ihrem Abschiedsabend, an dem sie Gegenstand herzlichster Kundgebungen war, zu einer unvergeßlichen Kunstleistung. Der Gesamteindruck der Vorstellung wurde leider dadurch beeinträchtigt, daß die neue Vertreterin der Brangäne Irma Tervani weder stimmlich noch darstellerisch der Aufgabe gerecht wurde. Immer aufs neue muß man bedauern, daß die Theaterleitung eine Altistin von den glänzenden Eigenschaften der Franziska Bender-Schäfer hat ziehen lassen, denn auch Anka Horvat aus Agram, die zweimal auf Engagement gastierte, ist ihr weder stimmlich noch darstellerisch ebenbürtig.

F. A. Geißler

ELBERFELD: „Parsifal“ hat es hier bei ungemindertem Interesse auf 25 Aufführungen gebracht. — Agnes Poschner entwickelte sich ausgezeichnet im hochdramatischen Fach; ihre „Tosca“ und „Salome“ waren vollwertige, glänzende Leistungen. Während in der Operette uns das Thalia-theater mit erfolgreichen Neuerscheinungen bekannt machte, gab es im Stadttheater nur Altes („Fledermaus“, „Die schöne Helena“). „Die weiße Dame“ mit Karl Schröter (Köln) als George Brown, „Die lustigen Weiber von Windsor“, „Der Freischütz“ und „Der fliegende Holländer“ waren die letzten, im ganzen befriedigenden Gaben der bis zum 1. Mai verlängerten Spielzeit. Die beiden letztgenannten Opern dirigierte Dr. Rohr vom Münchener Hoftheater auf Engagement.

Ferdinand Schemensky

FREIBURG i.Br.: Die Oper entfaltete auch am Schluß der vorigen Saison eine rührige Tätigkeit. Wolf-Ferrari's „Schmuck der Madonna“ und Glucks „Maienköönigin“ gelangten noch im Mai erstmalig zur Aufführung, Verdi's „Aida“ wurde neu einstudiert in überladener und nicht allgemein ansprechender Ausstattung gegeben, und eine treffliche Wiedergabe der „Götterdämmerung“ beschloß am 15. Juni die Spielzeit, die am 2. September mit Mozarts „Don Giovanni“ verheißungsvoll wiedereröffnet wurde. An nennenswerten Neuheiten und Neueinstudie-

rungen enthielt der diesjährige Spielplan u. a. Kienzls „Evangelimann“, Verdi's „Falstaff“ und Massenet's „Manon“. Das Hauptinteresse wandte sich selbstverständlich den Aufführungen des „Parsifal“ zu, die vom 4. Januar bis Ostersonntag zehn ausverkaufte Häuser bei besonders erhöhten Preisen erzielten; in der sorgfältigen Vorbereitung durch Kapellmeister Starke und Regisseur Indentant Legband mit den Herren Barck, Moog, Jung, Boel und Frl. Honrath in den Hauptrollen und durch die vorzügliche Haltung des Orchesters war das erhabene Werk von ergreifender Wirkung, während die von Frau Oppler-Legband entworfenen Dekorationen und Kostüme nicht befriedigten. — Erfolgreiche Gastspiele absolvierten George Baklanoff als Figaro, Barbier und Dämon (Rubinstein), sowie Anna Bahr v. Mildenburg als Brünnhilde in der „Götterdämmerung“. — Von den für kommende Saison getroffenen Neuengagements dürften das Paul v. Klenaus, der an die Stelle des ausscheidenden Kapellmeisters Friedrich Munter tritt und sich mit seinem Opernakt „Sulamith“ als Komponist und Dirigent vorteilhaft einführt, sowie die der beiden Tenoristen Graf (Heidelberg) und Steier (Bern) die beachtenswertesten sein. Die Operetten „Alt-Wien“, „Vogelhändler“ und Offenbachs „Orpheus“ bildeten das leichtere Genre des abwechslungsreichen Spielplans.

Carl Kietzmann

GÖRLITZ: Die Oper, die seit vier Jahren in den Spielplan unseres Stadttheaters aufgenommen ist, hat sich im letzten Winter als die festeste Stütze der Theaterdirektion erwiesen. Dank der unermüdlichen Arbeit des ersten Kapellmeisters Fritz Ritter stand sie auch qualitativ auf einer Höhe, die wir vor zwei Jahren noch für unerreichbar gehalten hatten. Insgesamt hatten wir im Laufe der letzten Spielzeit 67 Opern-Vorstellungen; sie überflügeln die Operetten-Vorstellungen um 30. Wagner-Opern wurden an 20 Abenden gegeben, darunter der ganze „Ring“ mit neuer glänzender Ausstattung. Dem „Rosenkavalier“ von Richard Strauß wurde gleichfalls ein reges Interesse entgegengebracht; er konnte siebenmal aufgeführt werden. Im übrigen kam Strauß nur noch einmal mit der „Salome“ zum Wort. Da an unserer Oper Strauß bisher überhaupt nicht gepflegt worden war, darf dieser Anfang wohl befriedigen. Von neuen Opernkomponisten wurden Wolf-Ferrari's „Schmuck der Madonna“ fünfmal, Alfred Kaisers „Theodor Körner“ zweimal, Kienzls „Kuhreigen“ einmal aufgeführt. Bei den Spielopern marschierten „Hoffmanns Erzählungen“ von Offenbach an der Spitze mit sechs Aufführungen. Weiter zeigte der Spielplan die Namen Lortzing, Flotow, Puccini, Weber, Verdi (Aida), Bizet, Mozart und Neßler.

Paul Hencke

GOTHA: Einen erstaunlichen Fleiß hat unsere Hofoper auch in diesem Winter entwickelt. In der kurzen Zeit von Anfang Januar bis Ende April hat sie nicht weniger als fünfzig Opern und Operetten herausgebracht. Neu für uns war „Oberst Chabert“ von Waltershausen, der weniger durch seine Musik als durch die bühnenwirksame Handlung zu fesseln vermochte. Wagner war vertreten mit „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Meistersinger“, „Nibelungenring“; Strauß mit „Rosenkavalier“ und „Ariadne“; Beethoven

mit „Fidelio“; Mozart mit „Zauberflöte“ und „Figaros Hochzeit“. Dem reihten sich in bunter Folge an: „La Traviata“, „Die Hugenotten“, „Tief-land“, „Stradella“, „Königskinder“, „Carmen“, „Der Wildschütz“, „Die Regimentstochter“, „Cavalleria rusticana“, „Der Bajazzo“ — außerdem die Operetten „Der liebe Augustin“, „Der Bettelstudent“, „Der Vogelhändler“. Die Aufführungen wurden in der Hauptsache von unserem einheimischen Künstlerpersonal bestritten; Heerrufer, Beckmesser, Alberich, Ochs von Lerchenau, Schulmeister durch Richardi; Telramund, Sachs, Wotan, Oberst Chabert, Escamillo, Tonio durch Stury; Tannhäuser, Lohengrin, Stolzing, Siegmund, Siegfried in der „Götterdämmerung“, Theseus durch Bjurström; David, Florestan, Tamino, Raoul durch Wolff; Landgraf, König Heinrich, Pogner, Hunding, Hagen, Sarastro durch Theilaker; Wolfram, Kothner, Papageno, Silvio durch Huppertz; Mime, Beppo durch Arnoldi; und durch die Damen Daniela Rosine in „Oberst Chabert“, Ortrud, Brünnhilde, Hofmarschallin, Ariadne, Fidelio, Martha, Santuzza; Gaehde Magdalene, Erda, Fricka, Carmen; Greß Elisabeth, Elsa, Eva, Sieglinde, Oktavian; Meyer Papagena, Nedda. Neu im Ensemble waren die Damen von Kronau Waldvöglein, Königin der Nacht, Violetta, Regimentstochter und Schmidt Pamina, Elisabeth, Micaela. An Gästen waren u. a. zugezogen Moers als Loge, Bültemann als José, Bolz als Jung-Siegfried. — Nicht zu vergessen ist ein Symphoniekonzert der Hofkapelle im Theater: Zweite von Beethoven, Zweite von Brahms und Orchesterlieder von Pfitzner, Weingartner, Humperdinck, sowie die Kantate von Mozart Non temer, amato bene — gesungen von Frau Cahnbley-Hinken —, die obligate Geige vom Konzertmeister Natterer wundervoll durchgeführt und angepaßt. Die Leitung lag in den bewährten Händen von Alfred Lorenz, die der Operetten und kleineren Opern in denen von Ruzek. Dr. Weigel

HALBERSTADT: Der neue Theaterdirektor hat auch wieder die Oper seinem Spielplane eingefügt. Man kann wohl im allgemeinen sagen, daß der Versuch von gutem Erfolge begleitet gewesen ist. In den Damen Elsa Schramm und Mia Carla und den Herren Johannes Thormann und Hugo Borgholz waren Kräfte gewonnen worden, die zu den schönsten Hoffnungen berechtigten. Leider verlassen sie alle Halberstadt, denn im nächsten Jahre wird sich das Theater keine eigene Oper wieder leisten. Das liegt an der Interesslosigkeit des Publikums, das die neuesten Operetten, die übrigens in vorzüglicher Weise dargeboten wurden, in auffallender Weise bevorzugte, dagegen den guten Opernvorstellungen wenig Beachtung schenkte. Und doch brachte die Direktion Werke, die genug Neues und Interessantes boten, ich erinnere nur an „Tosca“, „Bastien und Bastienne“, „Die Nürnberger Puppe“, „Si j'étais roi“ und an die vorzügliche „Mignon“-Aufführung mit Elsa Schramm in der Titelrolle. Verdi wurde durch „La Traviata“ gefeiert. Alfred Kaiser kam mit seinem musikalischen Schauspiel „Theodor Körner“ zu Gehör, das von Kapellmeister Alphons Andermann in vorzüglicher Weise einstudiert worden war. Hans Traebert

KIEL: Unsere Opernbühne (Direktor Karl Alving) stand zu Beginn des neuen Jahres längere Zeit im Zeichen des „Parsifal“. Bereits am 1. Januar gelangte das Werk nach gewissenhafter Vorbereitung zu einer in jeder Beziehung würdigen — für ein mittleres Theater sogar glänzenden — Aufführung. Direktor Alving führte die Spielleitung, Ludwig Neubeck dirigierte. Solistisch taten sich hervor Paul Seidler a. G. (Parsifal), Frieda Langendorff a. G. (Kundry), Wilhelm Holtz (Gurnemanz), Otto Kempf (Amfortas). Auch die übrigen Parteen waren gut besetzt. Das Werk hinterließ einen tiefgehenden Eindruck. Aus einer ansehnlichen Reihe tüchtiger Vorstellungen seien ferner als besonders gelungen noch hervorgehoben: „Lohengrin“, „Königskinder“, „Cavalleria“, „Bajazzo“, „Die lustigen Weiber“ (mit Paul Knüpfer als Falstaff), „Die Zauberflöte“, „Das Mädchen aus dem goldenen Westen“, „Traviata“ (mit Marcella Craft-München in der Titelpartie), „Manon“ von Massenet. Außer dem strebsamen und tüchtigen Direktor Alving machten sich verdient die beiden ausgezeichneten Kapellmeister Ludwig Neubeck und Arno Grau, der Opernregisseur Moor, die Damen Else Günther-Vetter, Marta Weber, die uns leider verlassen wird, Emmi Land und Berta von Siklossy, die uns bereits verlassen haben, und die Herren Fritz Büttner, Otto Kempf, Benno Kretschmer, Arno Holtz und Rudolf Kaminsky. Für Anfang Mai steht eine Aufführung des „Nibelungenringes“, zum Teil mit Gästen, sowie eine Wiederholung des „Parsifal“ bevor.

Willy Orthmann

KÖLN: Die am 10. Mai im Opernhause erfolgte Uraufführung der „Marktenderin“ von Engelbert Humperdinck brachte eine starke Enttäuschung. Als eine deutsche Spieloper ist das zweiaktige Werk optimistisch bezeichnet und doch präsentiert sich das von Robert Misch verfaßte, sehr schwache Textbuch, das, mit Blücher, einer Marktenderin und deren Schatz, einem Soldatenkoch, als Hauptpersonen, den in der Silvesternacht 1813 ausgeführten Rheinübergang bei Kaub umspielt, mit dem im Verhältnisse zu der knappen Musik viel zu ausgedehnten gesprochenen Dialog lediglich als eine Art recht seichten Kriegervereins- oder Jubiläumsstückleins mit viel militärischem Brimborium, dem preußischen Präsentiermarsch als Effektnummer, patriotisch gemeinten langweiligen Phrasen und ausgiebiger Prosterei fürs Vaterland. Neben dem als rein komische Figur arg verzeichneten Marschall Vorwärts gibt's keine irgendwie originelle Gestalt, und noch schlimmer wird die Sache durch den vielfach außerordentlich platten und läppischen Ton des Dialogs. Und nur mit Bedauern kann ich von der Musik sprechen, bei der Engelbert Humperdinck sich in diesem Falle begnügte. Der geniale Schöpfer von „Hänsel und Gretel“ und der in Form und Ausdruck distinguierte Komponist der „Königskinder“ ist in der billig-äußerlichen, oft zum Erschrecken dürftigen und geringwertigen Tonsprache einfach nicht wiederzuerkennen. Ja nicht einmal die Instrumentierung behauptet auch nur annähernd das frühere Niveau. Abgeschlossene Gesänge in Lied-, Duett- und Terzettform sind vorherrschend, einiges in der Struktur anspruchs-

los-gefällig, anderes melodisch recht artig; dann aber kommen nach mißverständener Volkstümlichkeit klingende Gemeinplätze und in Stimmführung wie Orchestersatz arg flache Sachen. Dazwischen sind die alten Soldatenlieder „Morgenrot, Morgenrot“, „Du Schwert an meiner Linken“ und „Was blasen die Trompeten“ reichlich verwendet, auch an Liedertafel fehlt es im Chore nicht. Gustav Brecher hat sich's nicht verdrießen lassen, eine musikalisch treffliche Aufführung zu schaffen, während Fritz Rémond in der Inszenierung das immer Mögliche tat. Wenn auch das gutgelaunte Sonntagspublikum dem populären rheinischen Komponisten einen freundlichen Erfolg rein äußerlicher Natur bereite — es war doch alles vergebliche Liebesmühe. — Einige Gastspiele auf Anstellung, so des Bassisten Wilhelm Holtz (Kiel) als Sarastro, des Tenoristen Max Hofmüller (Straßburg) als Lohengrin und Bajazzo, sowie seines Fachgenossen Sandro Menges (Barmen) als Radames und Troubadour mußten, hauptsächlich wegen der rein künstlerischen Qualitäten der Kandidaten, ein negatives Resultat ergeben. — Des 50. Geburtstags von Richard Strauß gedachte man im Opernhause durch eine vorwiegend ausgezeichnet gelungene Neubelebung der „Salome“ (Titelrolle Alice Guszalewicz, Herodes Modest Menzinsky, Herodias Berta Grimm-Mittelmann) unter dem Stabe Gustav Brechers, der seiner glänzenden Dirigentenleistung als Mittler des Musikdramas eine einzigartig lebensvolle und feingeistige Wiedergabe der Tondichtung „Ein Heldenleben“ vorausgehen ließ.

Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Der nach allen Regeln des Geschäfts ausgenutzte „Parsifal“ hat doch noch für einige andere besondere Leistungen Platz gelassen. Spät, leider allzu spät bekamen wir jetzt erst R. Strauß' ersten genialen Handstreich, mit dem er einst die Opernbühne erstürmte, die „Salome“; die von Alfred Schink klangempfindlich geleitete Vorstellung mit Erna Fiebig als einer etwas germanischen, aber in ihrer Art vorzüglichen Salome trägt schwerlich die Schuld: das Werk hat nichts mehr „machen“ können. Das dank der Zentnarfeier schon sehr reiche Wagner-Repertoire wurde durch eine Musteraufführung des „Tristan“ zu Schinks Benefiz mit Otto Fanger als Tristan und Melanie Kurt als Isolde sowie durch die „Meistersinger“ zum Benefiz des feinsinnigen Regisseurs Charles Moor bis auf den für die nächste Spielzeit vorbehaltenen „Rienzi“ vervollständigt. Für das unvermeidliche „Mädchen aus dem goldenen Westen“ zeigte sich, ein erfreuliches Zeichen, selbst unser großes Publikum unempfindlich. An gutem Streben und guten Erfolgen hat es also auch in dieser Etappe nicht gefehlt. Eins aber fehlt der Direktion Berg-Ehlert immer noch: System, historisches Gleichgewicht im Opernspielplan. Wird der nächste Winter uns hierin weiterbringen? Die in meinem heutigen Konzertbericht angedeutete Orchesterkrise, die auch das Stadttheater sehr hart trifft, und auch der Verlust unserer Tenöre Fanger und Favre werden, fürchte ich, den Bühnenvorständen arg zu schaffen machen — werden sie hierüber zu einer ruhigen, planmäßigen Arbeit kommen

können? Diese und auch andere Fragen noch stehen vorläufig offen.

Dr. Lucian Kamieński

LEIPZIG: Nur der Erstaufführung eines Ballets ist diesmal zu gedenken, das Emma Grondona nach der flotten Balletmusik aus Verdi's versunkener Oper „Die Sizilianische Vesper“ auf das Motto „Die vier Jahreszeiten“ geschickt arrangiert hatte, ohne freilich öfter den Versuch zu machen, die übliche Tanzschablone zu durchbrechen. Bleiben noch ein paar Besetzungsänderungen im „Parsifal“ und einige Gastspiele zu erwähnen: Aline Sanden, die ausgezeichnete Vertreterin Straußscher Realistik, verkörperte die Kundry — als dritte Interpretin dieser Rolle am hiesigen Theater —, wie vorauszusehen war, geradezu hinreißend, und Herr Possony soll als Klingsor voll überzeugt haben. Carl Perrons Amfortas wurde dem Zuschauer zu einem tief ergreifenden seelischen Erlebnis, worüber man seine stimmlichen Schwächen gern überhörte. Mit zwar geteiltem, aber doch stark zu seinen Gunsten neigendem Erfolge erledigte Anton Bürger, aus dem Konzertsaal in günstiger Erinnerung stehend, ein Trifolium von Gastspielen („Bajazzo“, „Tannhäuser“, „Aida“); der häufigen und langen Beurlaubungen halber, die sich unser Heldentenor Ullrich gesichert hat, wird eben die Doppelbesetzung des Faches nachgerade zur Notwendigkeit. — Im übrigen sehnen sich die Leipziger nach den Zeiten der Direktion Volkner zurück, die das Stadttheater mit einem geringen städtischen Zuschuß auf einer ziemlich ansehnlichen künstlerischen Höhe hielt, und blicken, nachdem die Intendanz der letzten beiden Jahre Hunderttausende an Opfern gefordert hat, voll Mißtrauen in die Zukunft. Zu ihrer Rechtfertigung hat nun die Intendanz vor einiger Zeit eine Halbmonatschrift für die städtischen Theater, genannt „Leipziger Bühne“, gegründet, die aber, schon ihrer geringen Verbreitung halber, schwerlich durchdringen können wird, und schon ergeht man sich in Mutmaßungen über die etwaige Nachfolge Martersteigs. Wie sich die Sachlage weiterentwickeln wird, ist heute allerdings noch nicht vorauszusehen, zumal da der gegenwärtige Leiter der Leipziger städtischen Theater noch auf Jahre hinaus vertraglich verpflichtet ist.

Max Unger

LÜBECK: Über das Stadttheater (Direktion St. Fuchs) darf man in diesem Jahre mit besonderer Freude berichten. Nicht nur, weil in der Oper ein Ensemble von zum Teil ausgezeichneten Kräften vereinigt war, sondern auch, weil sich eine frische Unternehmungslust bemerkbar machte, die uns mit einer großen Reihe älterer Werke auch neuere und hier noch unbekannte Opern zu einem Strauß von ansehnlicher Stärke zusammenband. Unter den Novitäten befand sich nur eine Niete, Alfred Kaisers „Theodor Körner“. Über diese Filmoper braucht man kein Wort zu verlieren. Warmer Aufnahme erfreuten sich Kienzls „Kubreigen“, von Walterhausens „Oberst Chabert“ und Siegfried Wagners „Herzog Wildfang“. Der Komponist, der der übrigens ausgezeichneten Aufführung beiwohnte, wurde von dem ausverkauften Hause in herzlichster Weise geehrt. Reichlich spät kam Peter Cornelius mit seinem „Barbier von

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bagdad“ zu Worte. Wir hörten das köstliche Werk in der Originalfassung. Von ihr abzugeben, dürfte nach der warmen Aufnahme, die die Oper hier fand, kaum geboten erscheinen. Um die famose Aufführung machte sich neben unseren einheimischen Kräften vor allem Theodor Lattermann verdient, der die Titelrolle schlechthin vollendet sang und spielte. Dankbarer Aufnahme erfreute sich auch die fälschlich Glück zugeschriebene Schäferoper „Die Maienkönigin“. Dem erfolgreichen Versuch der Direktion, eine Reihe heiterer Opernwerke zu einem Zyklus zu vereinigen, verdanken wir die Bekanntschaft von Dittersdorfs „Doktor und Apotheker“ und Pergolese's „La serva padrona“. Auber's „Der schwarze Domino“ zu neuem Leben zu erwecken, schlug fehl, weil auf der Partitur keine Patina, sondern Staub liegt. Seinen Abschluß fand der Zyklus mit Richard Strauß' „Rosenkavalier“, den wir in fein ausgefeilter Aufführung mit Max Lohfing (Hamburg) als Ochs von Lerchenau und Hilde Voß (Sophie) vom Stadttheater in Essen hörten. Daß auch die leichte Muse mit einer Reihe Schlager zu Wort kam, versteht sich — leider — bei einem modernen Theaterbetrieb von selbst. Leo Aschers „Hoheit tanzt Walzer“, Jean Gilberts „Königin“, Edmund Eyslers „Der lachende Ehemann“ und endlich Paul Linckes „Grigri“ erlebten bis auf das letztere Werk eine größere Reihe von Aufführungen. Als Gäste hörten wir außer den bereits Genannten Änny Hindermann, Zdenka Mottl-Faßbender, Alfred Goltz, Carl Erb und Mafalda Salvatini, um nur die bedeutendsten zu nennen. Wilhelm Furtwängler dirigierte als Gastdirigent eine kleinere Reihe von Opern. J. Hennings

MAGDEBURG: Die Oper schloß mit einem Verdi-Zyklus, um dessen Zustandekommen sich unser erster Kapellmeister Josef Göllrich die größten Verdienste erwarb. Dann gab es noch ganz zum Schluß eine Festvorstellung der „Meistersinger“ mit den besten Kräften, die die deutsche Bühne gerade für diese Partitur kennt: Feinhals, Moest, Geis, Geißewinkel, Menzinsky, Henke, die Boehm van Endert und Marie Götze. So schloß sich der Vorhang über einer Spielzeit voll inneren Erfolges für die Direktion des Theaters H. Vogeler, der die Bühne vor Jahresfrist in schlimmer Verfassung übernahm, aber durch fleißige künstlerische Arbeit einer Genesung entgegenführte. Max Hasse

MANNHEIM: Mit einer geradezu glänzend verlaufenen Vorstellung von Beethovens „Fidelio“ nahm Artur Bodanzky, aus London zurückgekehrt, seine Tätigkeit am Dirigentenpulte wieder auf, jubelnd gefeiert nach jedem Aktschlusse und besonders nach der großen Leonoren-Ouvertüre, die nach der Kerkerzene in wundervoller Vollendung zum Vortrage gelangte. Leider — warum muß denn überall ein „wenn“ und ein „aber“ oder ein „leider“ dabei sein? — erscheint Bodanzky viel zu selten am Pulte, und Felix Lederer ist eigentlich der Universal-Kapellmeister; er dirigiert alles, bald recht gut, bald auch schlecht. Gut brachte er neu einstudiert „Die verkaufte Braut“ und „Manon Lescaut“ heraus, sehr mittelmäßig „Die Zauber-

flöte“, wieder besser den „Troubadour“. Zwei Gastspiele George Baklanoff's als Rigoletto und Scarpia erregten großes Interesse, obwohl der ausgezeichnete Sänger und ergreifende Darsteller nicht zum ersten Male in diesen Partien hier gastierte. Seine Mittel sind glänzend, seine Kunst zu singen und Menschen darzustellen überragt das Alltägliche ganz enorm. Während es im Schauspiel drunter und drüber geht und es in der letzten April-Woche gar zu einem Theater-Skandal kam, der die Stellung des Intendanten Alfred Bernau ernstlich erschütterte und gefährdete, befriedigt der Opernbetrieb, von Bodanzky disponiert, in hohem Maße. In Max Lipmann, Ernst Fischer, Karl Mang und Johanna Lippe hat unsere Bühne ganz hervorragende Kräfte neu gewonnen. Seine letzten großen Erfolge ersang sich Lipmann als Des Grieux, Turiddu, Mario (im 2. Akte mit Baklanoff italienisch) und Troubadour. Merkwürdigerweise fanden die „Bürger“ Mannheims die Gage dieses Künstlers zu hoch; sie haben sie nun gekürzt und dafür dem Künstler 100 Tage Amerika-Urlaub bewilligt. Daß das Theater dabei den Schaden hat und Lipmann den Nutzen, liegt auf der Hand. K. Eschmann

MÜNCHEN: Die „Parsifal“-Aufführung im Prinzregententheater gestaltete sich zu einem künstlerischen Ereignis ersten Ranges. Hier war das vollkommen abgewogene Zusammenwirken und die absolute Gleichwertigkeit der musikalischen und szenischen Leistungen erreicht. Über die Dekorationen und Kostüme ist nicht viel zu sagen. Keine große Bühne wird sich hier vergreifen. Unsere Münchener Ausstattung hat mit lobenswertem Geschmack allzu Opernhafes ausgemerzt. Keine Wandeldekoration wird abgerollt, sondern Wolken senken sich vor die Szene und gestatten von Zeit zu Zeit einen kurzen Ausblick auf die veränderte Landschaft. Etwas abkühlend wirkt der Hochgebirgshintergrund der Blumenau im dritten Akt. Hier sollten den Regisseur keine geographischen, sondern nur musikalische Argumente leiten. Das Problem kann nur lauten: welche Landschaft paßt zu der milden Weichheit dieser Musik? Ich sage ohne weiteres: nur eine Taunuslandschaft von Hans Thoma. Dem künstlerisch Genießenden ist die immanente Harmonie wichtiger als alle geographische und historische Richtigkeit. Gespielt und gesungen wurde unbeschreiblich gut. Bender als Gurnemanz, Frau Mottl als Kundry, diese Namen wirken durch sich selbst. Wolf ist ein stimmfrischer und erfreulich unsentimentaler Parsifal, Bauberger als Klingsor in Spiel, Stimme und Vortrag eines van Rooy würdig, und Gillmann gibt dem Titul die ganze Wucht und Würde seines Naturbasses. Die Chöre übertrafen auch die kühnsten Erwartungen. Blumenmädchen- wie Gralschöre übertrafen an klanglicher Feinheit alles, was ich — selbst in Konzertsälen — als Chorleistungen kennen gelernt habe. Dazu waren die Tempelchöre aus der Kuppel von ganz wunderbaren akustischen Reizen unterstützt, wie sie sonst nur in großen Domen möglich sind. Der Orchestervortrag stand auf der gleichen Höhe. Wir haben an dieser Aufführung wieder einmal gesehen, was Bruno Walter kann. Es war wohl die vollkommenste seiner bisherigen Leistungen. Die

durchweg vortreffliche, nur stellenweise etwas mechanisierende Regie war Professor Fuchs anvertraut.

Alexander Berrische

MÜNSTER i. W.: Unter ziemlich primitiven Verhältnissen und in unzulänglichen Räumlichkeiten bemüht sich die Theaterdirektion, ihrem Publikum neben kleineren Spielopern auch die Werke Wagners und anderer zu vermitteln. Dafür ist das Orchester freilich nicht ausreichend, doch sind die Bühnenkräfte diesmal besser gewesen wie in manchen Jahren zuvor. Durch Vorstellungen zu Einheitspreisen wird durchweg ein volles Haus erzielt, während sonst der Besuch nicht immer gut zu nennen ist. Ein neues Theater ist für 1917 in Aussicht gestellt.

Ernst Brüggemann

NEW YORK: Durch den Kampf gegen Hammerstein ist hier eine komische Situation entstanden. Bekanntlich zwang dieser energische Impresario durch seine Konkurrenz das Metropolitan-Operahouse vor einigen Jahren, seinem Schlendrian ein Ende zu machen. Das kostete Geld und Mühe und war den Millionärdirektoren dieser Bühne recht unbequem. Hammerstein — nachdem er uns ganz köstliche Darbietungen, besonders französischer Opern, gebracht hatte — wurde durch Angebot einer hohen Summe veranlaßt das Feld zu räumen, mit dem Versprechen, zehn Jahre lang keine große Oper hier zu geben. Doch nach einigen Jahren wurde er des Versprechens müde und drohte mit einem neuen Opernunternehmen. Darob große Panik unter den Metropolitandirektoren. Nicht nur wurden die Gerichtshöfe zu Hilfe gerufen, sondern man gründete ein neues Opernunternehmen, um Oscar Hammerstein im voraus weitere Konkurrenz zu machen. Dem Publikum aber wurde mit Posaunen verkündigt, daß dieses neue Unternehmen aus dem edlen Grunde entstanden sei, den weniger Bemittelten Gelegenheit zu geben, gute Opern in englischer Sprache zu billigen Preisen zu hören! Die teuren „Stars“ könne man zwar nicht erwarten, dafür aber würde man glänzende Ensembles bieten. Diese Century Opera Company hat nun ihre erste Saison hinter sich — um einen Monat abgekürzt. Anfangs machte sich die Sache ganz gut; man fing im September an, wo es sonst wenig Musik gab, und die Presse war so günstig gestimmt (worden!), daß man volle Häuser erzielte. Allmählich aber entdeckte das Publikum, daß die meisten der dargebotenen Opern ganz ungenügend einstudiert waren, so daß gerade an dem Ensemble sehr viel zu tadeln war. Einige Opern — darunter „Aïda“, „Hoffmanns Erzählungen“, „Tiefland“, „Der Schmuck der Madonna“ — wurden ganz anständig gegeben, andere dagegen — besonders „Lohengrin“ (mit zwei Proben!) — waren schauderhaft. Hätte die Century Opera Company nicht ihre Szenerie umsonst vom Metropolitan erhalten, so wären die Verluste geradezu enorm gewesen. Die nächste Saison soll nun stark gekürzt werden; damit aber der jetzt für tot gehaltene Hammerstein nicht doch noch auf irgendeine Weise wieder aufleben könne, bringt Dippel eine zeitweilige komische Oper in das Century Theatre. Es ist wirklich jammerschade, daß es dem Monopologelungen ist, Hammerstein zu entfernen, denn der alte Schlendrian ist wieder im Metropolitan

eingetreten. Allerdings haben wir fünf Novitäten gehört, doch verdienten kaum zwei von ihnen diese Ehre. Wir haben Künstler wie Caruso, Farrar, Destinn, Gadschi, Hempel, Fremstad, Goritz, Reiß usw.; jedoch hören wir sie jahraus jahrein in demselben halben Dutzend Rollen. Die Wagner-Opern werden alle gut aufgeführt — kaum so gut jedoch wie früher, besonders im Tenorfach. Gegen französische Opern und Sänger besteht ein eigentümliches Vorurteil — allerdings nicht beim Publikum. Auch gibt man den amerikanischen Künstlern — und zwar den besten — selten Gelegenheit, in wichtigen Rollen zu erscheinen. In der abgelaufenen Saison stand Wagner (wie immer) obenan, mit 35 Aufführungen. Puccini hatte 31, Verdi 16; Humperdinck 12; Strauß 9; Leoncavallo 9; Wolf-Ferrari 7; Mozart 6; Mussorgski 6; Ponchielli 5; Montemezzi 5; Charpentier 5; Massenet 4; Victor Herbert 4; Gluck 3; Donizetti 3; Mascagni 3; Offenbach 2; Gounod 1. Man sieht, wie die französische Oper vernachlässigt wird. Erfreulich ist die Popularität von Humperdinck, dessen wundervolle „Königskinder“ hier, scheint, besser als in Deutschland gewürdigt werden. Übrigens beklagen sich fast alle die Künstler über den Mangel an Abwechslung. Es ist der reinste Leierkasten, und es wird wohl so bleiben, bis der Himmel uns wieder einen Hammerstein schickt.

Henry T. Finck

PLAUE i. V.: Die diesjährige Opernsaison hatte wie überhaupt der Theaterbesuch äußerlich nicht unerheblich unter der ungünstigen geschäftlichen Lage zu leiden. Sie brachte uns drei Neuheiten: den „Richter von Zalamea“ aus der Feder unseres Theaterdirektors Theodor Erler, „Stella maris“ von Alfred Kaiser und den „Schmuck der Madonna“ von Wolf-Ferrari, mit dessen sehr wirkungsvoller Wiedergabe die Oper ihren künstlerischen Höhepunkt erreichte. Daneben fand eine Anzahl trefflicher Neueinstudierungen, von denen „Tiefland“, „Carmen“, „Hänsel und Gretel“, „Hoffmanns Erzählungen“, „Zauberflöte“ und „Walküre“ besonders erwähnt seien, mit Recht durch ihre künstlerisch vertiefte Wiedergabe ungeteilten Beifall. Einige Gastspiele (Elisabeth Stüntzner und Magdalene Sebe, Margarete Bruger-Drews, Ludwig Fränkel gaben verschiedenen Aufführungen gehobene Bedeutung. Im übrigen zeigte das Publikum für die Operette das weitest größere Interesse.

Paul Hertel

POSEN: Trotz aller Mühen der Direktion und wirklich vornehmer Aufführungen (an Novitäten „Theodor Körner“) arbeitet die Oper mit Unterbilanz; Operetten sind dagegen stets ausverkauft. Gastspiele (Marguerite Sylva, Robert Hutt) vermögen bei kleinen Preisen kaum zu fesseln.

A. Huch

REICHENBERG i. B.: Nach wie vor herrscht die Operette. Kein sonderlich erfreuliches Zeichen für den musikalischen Bildungsgrad. Reichenberg mußte kraft seiner politischen und wirtschaftlichen Bedeutung als Zentrum Deutschbohmens das erste Provinztheater besitzen. So marschieren wir erst an zweiter, dritter Stelle. Kräftigere Unterstützung der maßgebenden Faktoren, bauliche Adaptierungen mit entsprechender Vergrößerung, Rekonstruktion und Vermehrung im Orchester, Neuanschaffungen

Melodram „Hektors Bestattung“, Musik von Botho Sigwart. — In den vier Abonnementskonzerten der Hofkapelle waren solistisch tätig: Blanchet Dutoit, Margarete Siems, Fritz Soot, Hans Wuzél, Martin Oberdörffer, A. Bodenstein (Gesang); Suzanne Godenne (Klavier); Christine Meyer (Harfe); Hans Meyer (Viola); Paul Thoma (Violine). Von größeren Werken seien erwähnt: Symphonien von Mozart, D-dur, Beethoven No. 2, Berlioz (Harold), Brahms (e-moll), „Faust“-Ouvertüre von Wagner, Liszts Zweite Rhapsodie, Schwanensee-Suite von Tschaikowsky, Symphonische Ouvertüre (Uraufführung) von Bohnke, in der „Tristan“, Brahms mit seinem Hornthema der c-moll und Strauß' „Eulenspiegel“ hilfreich Gvatterschaft leisten; Dukas' „Zauberlehrling“, Weingartner, Lustige Ouvertüre, Choral und Variationen für Harfe mit Orchester von Widor, die starken Beifall fanden. — In der Künstlerklausur (Leiter Paul Kaiser) hörte man: Lola Artôt de Padilla, Irma Tervani, Magdalene Seebe, Gertrude Foerstel, Alfred von Bary (Gesang); Alice Ripper, Alexander Dillmann (Klavier); Paul Thoma (Violine); Albert Ottmann (Cello) und das Böhmisches Streichquartett. — Der erfreulich aufblühende Musikverein (Leiter Karl Hahn) vermittelte an vier Abenden wieder das Wertvollste der Kammermusik. — Der Bachverein (Kantor Börner) bot wiederum Bachs Matthäuspasion, in der Georg Seibt und Albert Fischer durch charakteristische Auffassung und prächtige Stimmittel hervorragten. Ein Abend eigener Kompositionen von Johann Engelmann ließ in symphonischen Sätzen, Männerchorwerken und Liedern ein junges, vielversprechendes Talent erkennen.

Oscar Ehrlich

BREMEN: Mit dem erhebenden Karfreitagskonzert im Dom hat die Musiksaison im wesentlichen ihren Abschluß gefunden. Diesmal bot der Philharmonische Chor unter Ernst Wendel Händels „Messias“ in der Chrysanderschen Bearbeitung. Solisten waren Lillian Wieseke, Hertha Dehmlow, Paul Schmedes, Julius von Raatz-Brockmann, Wolfgang Reimann (Orgel) und Julius Schlotke (Cembalo). Als Novität brachte das 11. Philharmonische Konzert das festliche Präludium von Richard Strauß op. 61, das sich, wie so manche Gelegenheitskompositionen wohl durch Wucht des Orchesters, aber nicht gerade durch Reichtum der Erfindung auszeichnet. Ferner stand die Symphonia domestica des Meisters auf dem Programm, und Willy Heß spielte das d-moll Violinkonzert (No. 9) von Spohr. Einem alten Brauch gemäß schloß das 12. Philharmonische Konzert mit Beethovens „Neunter“, mit A. Noordewier-Reddingius, Maria Philippi, Leonor Engelhardt und von Raatz-Brockmann im Soloquartett. Ein herrlicher Abend in der Tat! — Bekanntlich ist Ernst Wendel von der Leitung des Bremer Lehrergesangsvereins zurückgetreten; unter ihrem interimistischen Dirigenten, Walter Lutze, gaben die Lehrer ein stark besuchtes Konzert, wobei „das Reich des Gesanges“ von Wendel, der „Matrosenchor“ aus dem „Holländer“ und Bruchs „Frithjof“ (Solisten: Frau Lange-Wipfler und A. Permann) als beste Leistungen hervortraten.

Reinen künstlerischen Genuß gewährte der Viectorsche Chor mit Brahms' „Requiem“; wegen allzugroßen Andranges mußte das Werk an einem zweiten Abend wiederholt werden. — Ein gewähltes, beifallfreudiges Publikum sah der Liederabend von Ludwig Heß, der Gesänge von Schubert, Schumann, Wolf und Brahms vortrug, die E. Wendel meisterhaft begleitete. Von sonstigen Solistenveranstaltungen ragten der Liederabend von Margarethe Fritt und die Klavierabende zweier einheimischer Künstler, Julius Schlotke und Hans Heinemann, hervor. Das Programm des letzteren illustrierte die Geschichte der Tanzformen, außerdem steuerte das Bremer Vokal-Quartett unter O. Viotor Brahms' Liebeslieder-Walzer bei.

Prof. Dr. Vopel

BRESLAU: Das letzte Abonnementskonzert des Orchestervereins brachte unter Dohrns temperamentvoller Leitung die „Eroica“ und vermittelte die Bekanntschaft mit der interessanten Geigerin Catharina Bosch, die ein Violinkonzert op. 30 von Julius Weismann vortrug, ein Werk, das man mit Interesse hört, ohne tiefer bewegt zu werden. Dem Orchesterverein, der mit dem genannten Konzert seine Tätigkeit für diese Saison beschlossen hat, sei gern bescheinigt, daß er mit Eifer und Verständnis seine Aufgabe als vornehmstes Musikinstitut unserer Stadt erfüllt hat. Namentlich sei ihm gutgeschrieben, daß er die wichtigeren Neuerscheinungen der Orchestersliteratur nicht unberücksichtigt gelassen hat. Prinzipiell ist zu dieser Angelegenheit zu bemerken, daß ein Institut von dem Range des Orchestervereins eine gewisse moralische Pflicht hat, die lebenden und um Anerkennung ringenden Tonsetzer unserer Zeit zu Worte kommen zu lassen. Es kann dabei nicht darauf ankommen, ob die neuen Werke in jeder Beziehung ein kritisches Urteil vertragen. Bekanntlich ist das Urteil nach der Notenvorlage immer unsicher, und dann soll man sich auch nicht scheuen, ein mündiges Publikum durch die Auführung zu eigenem Urteil aufzurufen. — Viel bemerkt wurde der Liederabend von Margarete Loewe, die immer eindringlicher zu gestalten versteht. — Einen erfreulichen Eindruck machte wieder das Konzert des von Paul Plüddemann geleiteten Plüddemannschen Frauenchors, der in Beziehung auf Schönheit des Chorklages und Feinsinnigkeit des Vortrages kaum seinesgleichen hat. Solistisch war in dem Konzert tätig der Baritonist Hans Hiescher, der mit seiner unverwüthlichen schönen Stimme einige Balladen von Plüddemann und Loewe sang. — Den prinzipiellen Abschluß fand die Saison durch ein Konzert der Breslauer Singakademie, in dem die Matthäus-Passion von Bach unter Leitung Dohrns erfolgreich aufgeführt wurde. Die Soli wurden gesungen von Käthe Schmidt (Sopran), Ilona Durigo (Alt), Ludwig Ruge (Tenor) und Felix Lederer-Prina (Baß).

J. Schink

BRÜSSEL: Im 3. Konservatoriumskonzert (Dubois) gab es in prächtiger Ausführung Bachs zweites Brandenburgisches Konzert, eine Symphonie von Haydn, Mozarts Konzert für Flöte und Harfe und Beethovens Sechste. Dubois' Direktion hat seit dieser Saison entschieden gewonnen und dadurch kommt auch

das herrliche Orchester mehr und mehr zur Geltung. — Ernst Wendel (Bremen) brachte im 4. Concert Ysaye die „Eroica“ in ganz wunderbarer Weise zu Gehör, sowie „Kikimora“ von Liadow und das Meistersingervorspiel. Casals „sang“ auf seinem Cello, wie es eben nur er versteht, die Konzerte von Dvořák und Saint-Saëns. — Der Bachverein (Zimmer) hatte erstmalig an zwei Abenden die „Matthäuspasion“ in deutscher Sprache aufs Programm gesetzt. Mit vorzüglichen Solisten (Noordewier, de Haan, Walter, Stephani), seinem ausgezeichneten Chor (den Kinderchor stellte die Deutsche Schule unter Schwarthoff), gestalteten sich die Aufführungen des hier selten gehörten Werkes zu einem musikalischen Ereignis, das den Ausführenden und namentlich dem intelligenten Leiter wohlverdienten Beifall eintrug. — Das 4. Concert Populaire wurde von dem Deutsch-Belgier Rühlmann, der seit Jahren als erster Kapellmeister an der Pariser Opéra Comique wirkt, dirigiert. Der von seinem früheren Wirken an der Monnaie-Oper hier sehr beliebte Künstler brachte Werke zur Aufführung, die der belgischen Kunst zu hoher Ehre gereichen: „Timon von Athen“, symphonische Dichtung von dem vielkönnenden Lunssens, ein sehr brillantes Scherzo von Raway, ein neues Klavierkonzert von Degreef, das, vom Autor wundervoll gespielt, wirklich „einschlug“, eine symphonische Dichtung „Renouveau“ von Mme. Van den Boorn-Coclet, ein von Mlle. Hedy gesungenes „Gedicht“ von Dubois und die bekannten bedeutenden Orchestervariationen von Gilson. — Das 4. Konservatoriumskonzert (Dubois) brachte in famoser Ausführung Francks „Seligspreisungen“ zu Gehör. Von den Solisten ist namentlich der Pariser Tenor Plamondon zu nennen. Felix Welcker

CHICAGO: Trotz einer Fülle musikalischer Ereignisse, die für die ganze Saison bequem ausreichen würden, hat das musikliebende Publikum Chicagos die erste Hälfte des Musikwinters überstanden, ohne im geringsten übersättigt zu sein, denn immer noch jagt ein Konzert das andere und der für die kommenden Monate angekündigten Veranstaltungen ist kein Ende. Die 28 Doppelkonzerte des früher unter dem Namen „Thomas-Orchester“ bekannten Chicago Symphonie-Orchesters, die auf zehn Wochen kondensierte Saison der Großen Oper mit ihren 75 Aufführungen, sechs Konzerte des Apollo-Klub-Chors, die Kammermusikserien des Kneisel, Flonzaley, Chicago-Streichquartetts und die Chicagoer Bläservereinigung, sowie eine enorme Anzahl von meist an Sonntagsnachmittagen stattfindenden Solistenkonzerten lokaler und auswärtiger Berühmtheiten, das sind die Hauptquellen, aus denen der Chicagoer seinen Musikdurst löscht. — Der Leiter der Symphoniekonzerte, Frederik Stock, der das Banner des Fortschritts hoch hält, hat uns diese Saison bereits mit einer ganzen Anzahl neuer Werke beschenkt. Den größten Erfolg, allerdings nicht in der vom Komponisten beabsichtigten Weise, hatten die „Fünf kleinen Stücke“ von Arnold Schönberg. Im weitaus größten Teil des Publikums erregten sie Heiterkeit, andere forderten sie zu energischem Widerspruch auf. Nur wenige konnten in dem Komponisten den

kommenden Messias sehen. Positive Eindrücke angenehmster Art erweckte Regers „Romantische Suite“, die Stock sogar bereits zweimal zur Aufführung brachte, weniger allerdings, um den Wünschen des Publikums Rechnung zu tragen, als aus musikalischen Erziehungsgründen. Besonderes Wohlgefallen fanden die Carneval-Ouvertüre von Walter Braunfels und die symphonische Dichtung „Die Sirenen“ von Glière, dem man seine russische Abstammung weniger anmerkt, als seinem Landsmann Gretschaninow, der sich in seiner h-moll Symphonie op. 6 kaum über ein Alltagsniveau emporhebt. Eindrucksvoll gestaltete sich die für Chicago etwas verspätete Erstaufführung der Böcklin-Symphonie von Hans Huber. Öfter als in früheren Jahren, aber darum nicht viel eindringlicher, kamen bisher die Amerikaner zu Worte. Man hörte eine dramatische Ouvertüre „Melpomene“ von Chadwick, eine „Nordische Ballade“ von Horatio Parker, eine symphonische Dichtung „The Defeat of Macbeth“ von Stillman-Kelley, Symphonische Variationen für Orgel und Orchester (meisterhaft gespielt von Wilh. Middelschulte) von Arne Oldberg, alles höchst achtunggebietende Werke, aber ohne persönliche Note. Höheren Eigenwert, bei ziemlich weitentwickelter Sicherheit in der Satztechnik, verriet eine Symphonie (in D-dur) des Chicagoer Komponisten Delamarter, durch deren Erstaufführung Stock dem Verfasser keine unverdienten Ehren erwies. Englands Komponistenruhm wurde durch Delius und Bantock, deren „Paris“ und „Ouvertüre zu einer griechischen Tragödie“ zum ersten Male auf dem Programm standen, aufrechterhalten. Als vielversprechende Talente führten sich Percy Grainger mit einer Art Humoreske „Mock Morris“ und H. Balfour Gardiner mit Shepherd Fennel's Tanz, einem Tonstück volkstümlichen Charakters, ein. Außerdem brachte Herr Stock verschiedene Werke nationaler Signatur, die eigentlich dem Genre vornehmer Unterhaltungsmusik angehören, deren Aufführung aber bei einer Saison von 28 Konzerten, in der auch gelegentlich populäre Konzerte Platz finden müssen, vollkommen berechtigt ist. Als besonders effektiv erwiesen sich da die Rhapsodien des Schweden Alfven, des Rumänen Enesco und des Italieners Casella. — Der Apollo-Klub brachte als bisherige einzige Novität Elgars Chorode „The Music Makers“ nach einer Dichtung des Irländers O'Shoughnessy. Das Werk zeigt den Komponisten von keiner neuen Seite, enthält aber stark inspirierte Parteen und bietet dem Chor dankbare Aufgaben. Im übrigen beschränkte sich die Tätigkeit der Chorvereinigung auf Repertoirewerke, von denen „Die Schöpfung“, „Elias“, „Messias“ und Dvořák's „Stabat mater“ zur Aufführung kamen. — Ein Ereignis bildete die Aufführung des d-moll Streichquartetts op. 7 von Schönberg durch das Flonzaley-Quartett. Der Komponist möge sich bei den Herren des Quartetts bedanken, daß sie uns Gelegenheit gaben, ihn näher kennen zu lernen und das durch die Aufführung der „Fünf Stücke“ gewonnene Urteil über seine Kompositionsweise einigermaßen zu modifizieren. — Groß war die Zahl der Gesangs- und Instrumentalvirtuosen,

die uns mit ihrem Besuch beehrten. Nachhaltig wirkten da vor allem Josef Hofmann (drei Rezitals), Godowsky (Beethoven G-dur Konzert), Harold Bauer (Brahms' d-moll), Teresa Carreño (zwei Rezitals), die Geiger Ysaye (mit Orchester und ein Rezital), Elman (zwei Rezitals), Flesch (Brahmskonzert), Kreisler und die Sängerinnen Maggie Teyte, Gadski, Schumann-Heink und andere mehr. Der Sensationslust des Publikums wurde in den Konzerten Kubeliks, Paderewskis, Slezaks, der Melba und Tetrzzini und des Stimmphänomens Titta Ruffo reichlich Rechnung getragen. Nicht vergessen sei das Auftreten Hugo Kortschak's, der sich mit dem Norenschen Violinkonzert einen großen und echten Erfolg erspielte. —r

DRESDEN: Die beiden letzten Hoftheaterkonzerte der Serie B brachten Neuheiten recht verschiedenen Wertes. Die Symphonie d-moll von Heinrich Zöllner, die den Titel „Im Hochgebirge“ führt, hinterläßt einen etwas theatralischen Eindruck. Gewiß verrät jeder Satz den kundigen Musiker, der sich auf allerlei orchestrale Wirkungen versteht, aber sein Pathos klingt nicht echt, sondern gekünstelt, es fehlt diesem Werke die innere Selbständigkeit und Stileinheit, da es von Mendelssohn ebenso beeinflußt zu sein scheint als von Liszt und Richard Strauß. Bei aller Hochachtung vor dem Willen und Können des Tonsetzers wird man nicht warm bei dem Werke. So kam trotz der Bemühungen der Königlichen Kapelle unter Hermann Kutzschbach ein nur mäßiger Erfolg zustande. Um so stärkeren Beifall fand der junge italienische Cellist Enrico Mainardi, der mit seinen 17 Jahren schon ein vollendeter Meister seines Instruments und dabei ein echt musikalisch empfindender und gestaltender Künstler ist. Daß er Dvořák's selten gehörtes Cellokonzert h-moll gewählt hatte, war besonders dankenswert. Aus der Feder Adolf Sandbergers, der als Musikforscher bisher bekannter war wie als Tonsetzer, stammte die Neuheit des letzten Konzerts, ein symphonischer Prolog „Riccio“. Das Werk besticht durch glücklich erfundene Themen, die mit großem Geschick gegensätzlich verarbeitet und zu machtvoller, aber doch nicht lärmender Steigerung geführt sind. Besonders bedeutsam erscheint mir der breite, ununterbrochene Fluß der Melodik und die bei farbenreicher Instrumentation doch stets edle Tonsprache. Allen diesen Vorzügen, die bei der Wiedergabe unter Ernst von Schuch deutlich zutage traten, verdankte die Neuheit eine sehr beifällige, herzliche Aufnahme. Max Pauer spielte Beethovens Klavierkonzert c-moll in Technik und Ton meisterlich, in der Auffassung aber nach meiner Ansicht zu zart, zu weich. Die c-moll Symphonie von Brahms beschloß mit ihrem wundervollen Siegeshymnus gleichsam symbolisch die lange Reihe der Hoftheaterkonzerte. — Im Tonkünstlerverein erregte eine Violinsonate A-dur von Paul Juon lebhaft Freude, da man in ihr ein von bester Musik erfülltes, formenschönes und vorzüglich gearbeitetes Kunstwerk kennen lernte, das in dem Mittelsatz (Thema mit Variationen) seinen Höhepunkt erreicht. Theo Bauer und Franz

Wagner brachten die bedeutsame Neuheit mit voller Hingabe zu Gehör. — Sein 25jähriges Bestehen feierte der Gesangsverein der Staatseisenbahnbeamten durch ein Festkonzert unter Leitung von Hugo Jüngst und gab dabei Beweise hoher Leistungsfähigkeit. Neben Chorliedern von Jüngst, Reinhold Becker, Franz Curti und Heinrich Döring gefiel besonders der überaus frische, farbenprächtige Chor mit großem Orchester „Die Pappenheimer Kürassiere“ von Heinrich Platzbecker, der dieses Werk zur Uraufführung bringen ließ. Solistisch wirkten Ernst Possony und Mary Schmidt mit. Erfreute ersterer durch seinen vollen, wohlgeschulsten Bariton, so holte sich die junge Sängerin durch ihren empfindungswarmen, klaren Sopran und ihren anmutigen Vortrag einen vollen Erfolg. F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Das 90. Niederrheinische Musikfest fand unter Karl Panznern Leitung zu Pfingsten hier statt. Das Orchester war auf 123 Musiker, der Festchor (da die anderen Feststädte der „Niederrheinischen“ versagten) durch tüchtige Kräfte aus Elberfeld und Barmen auf 653 Stimmen verstärkt worden. Da neue Werke nicht geboten wurden, die Zusammenstellung der Vortragsfolge eine recht zwanglose war, so konzentrierte sich das Interesse der Festteilnehmer diesmal besonders auf die Interpretationskunst Panznern, der in dieser Hinsicht Erstaunliches leistete, trotzdem die bei solchen Anlässen nicht zu vermeidende Überanstrengung der Orchesterkräfte (Bläser!) nicht immer seine Aufgabe erleichterte. Der erste Tag bescherte das Requiem von Verdi für Soli, Chor und Orchester, eine dankbare Aufgabe, die glänzend gelöst wurde. Der Chor sang prachtvoll, das Orchester schattierte bewundernswert, als Solisten wirkten Alida Noordewier-Reddingius (Sopran), Lilly Hoffmann-Onégin (Alt), Alexander Kirchner (Tenor), Felix v. Kraus (Baß). Auf das Requiem folgte in virtuoser Wiedergabe Tschaiakowsky's Symphonie pathétique. Der zweite Festtag gipfelte in der interessanten, bei aller Stilgeschlossenheit lebensfrischen Ausführung der Eroica. Elly Ney-van Hoogstraten spielte Brahms' B-dur Klavierkonzert unvergleichlich großzügig; der Chor bewährte sich in der als Eröffnung des Konzertes gut gewählten, sonst sehr äußerlichen Krönungshymne von Händel für Chor, Orchester und Orgel, in Bachs Kantate für Doppelchor, Orchester und Orgel „Nun ist das Heil und die Kraft“; Frau Hoffmann-Onégin beging die Geschmacklosigkeit, mit den verbrauchtesten Brahmsliedern mit Klavierbegleitung aufwarten zu wollen. Der dritte Festtag zeigte ein überaus buntes Bild. Nach einer Haydn-Symphonie (No. 13, G) spielte Bronislaw Huberman Beethovens Violinkonzert sehr tonschön und fein; der 150. Psalm von Reger fand eine würdige Aufführung; Panzner verhalf der Ballettsuite op. 130 von Reger zu einer beifälligen Aufnahme; Elly Ney-van Hoogstraten brillierte mit Strauß' Burleske für Klavier und Orchester; schließlich beschwor man wieder einmal Wagners Geist, um das Fest — mangels eines geeigneten Konzertwerkes! — nicht zum ersten, nicht zum zweiten Male mit der Schlußszene aus den Meistersingern zum Abschluß zu bringen. A. Eccarius-Sieber

GRAZ: Durch den „Grazer Männergesangsverein“ wurde unter Mitwirkung des „Singvereines“, des Opernorchesters, eines Knabenchors und der Solisten Legat (Tenor), Pamplicher (Bariton), Rothmann (Alt), Fortelini (Sopran), Cerny (Violine), Kofler (Orgel) unter der umsichtigen Leitung von Franz Weiss die Matthäuspension von Bach in der Charwoche zu wundervoll abgetönter Aufführung vor „überausverkauftem“ Saale gebracht. — Das 6. Symphoniekonzert der vereinigten Orchester des Opernhauses und des Steiermärkischen Musikvereines brachte unter R. von Mojsisovics Glucks „Iphigenien“-Ouvertüre, Liszts „Orpheus“, Drei Gesänge für Bariton und Orchester von Hausegger und schließlich Hugo Wolfs „Penthesilea“ zu recht einführender Wiedergabe. — Das Böhmisches Streichquartett, das Brüsseler Streichquartett und die Kammermusikvereinigung des Steiermärkischen Musikvereins gaben fesselnde Abende, die ersten beiden vor gänzlich ausverkauftem Saale. Die heimischen Künstler brachten das Streichquartett von Verdi aus dem Jahre 1873 (tatsächlich an Aida und das Requiem gemahnend), eine hochinteressante, dramatisch lebendige Arbeit, die den für die Bühne Schaffenden selten verleugnet, ferner das Klarinettenquintett von Brahms und Regers Variationen und Fuge über ein Beethovensches Thema für zwei Klaviere. — Ein „moderner österreichischer Abend“ brachte Lieder von Wolf, Mahler, Bittner, Schreker (recht zahme, melodische Stücke) und Marx, meist örtliche Neuheiten, gesungen von Lotte Bunzel. Ein „Schubertabend“ ließ nach einem einleitenden biographischen Vortrag Dr. Thomas eine ganze Kette Schubertscher Perlen, gesungen von Flore Kalbeck, am Klavier vorgetragen von Alfred Grünfeld, in hellem Glanze neu erstehen. — Der Favorittenor der Wiener Hofoper, Alfred Piccaver, triumphierte vor ausverkauften Sälen zweimal fast ausschließlich mit italienischen und französischen Opernarien, die er dank seiner wunderbar ausgeglichenen Stimme wirklich genussvoll vortrug; der Bariton Viktor Heim, dessen stupende Atemtechnik (Loewes „Der Nöck“) geradezu Erstaunen erregte, fesselte durch seine weiche, schöne Stimme und seinen stets stilvollen, eindringlichen Vortrag mit Liedern von Schubert, Loewe, Marx u. a. m.

Dr. Otto Hödel

HALLE (a. S.): Den Höhepunkt der Saison bildete die Aufführung der „Achten“ und „Neunten“ Beethovens unter H. H. Wetzler, der einen imponierenden Chor zusammengestellt hatte und beide Werke äußerst wirkungsvoll herausbrachte. Freilich, dem Orchester wünschte man im ersten und dritten Satze der „Neunten“ noch eine Anzahl Streicher, um klanglich das Gleichgewicht besser herzustellen, aber die Wiedergabe war trotz des Mankos von außerordentlicher Wirkung. — Prof. Winderstein führte im 6. Philharmonischen Konzert Schuberts „Unvollendete“ und Beethovens „Leonoren“-Ouvertüre No. 3 in glänzender Fassung seines Orchesters vor, während Gustav Havemann das Violinkonzert von Brahms meisterhaft interpretierte. — Unter den übrigen Konzerten ragte noch die Wiederholung der b-moll Messe Bachs durch die Robert Franz-

Singakademie unter Alfred Rahlwes hervor, die tiefgehende Eindrücke hinterließ. — Eine Reihe Klavierabende wurde von Jung-Amerika bestritten; aber das Endergebnis war fast überall das gleiche: der Techniker allein tut's nicht, sondern der Musiker; der aber ließ sich kaum einmal hören. Hoffnungen erweckte allein der Nordamerikaner Hutcheson; vielleicht auch noch Weyman, der als Lisztspieler brillierte. — Herrliche Genüsse bereitete uns das Klingler-Quartett, das im Vortrag von Brahms wohl das Beste bietet. Das Wille-Quartett spielte mit dem Forellen-Quintett seinen höchsten Trumpf aus; Severin Eisenberger, der auch einen eigenen Klavierabend veranstaltete, übernahm den Klavierpart, den er wundervoll durchführte. Eine reine Freude bereitete noch Karl Klingler, der in einem Konzert zum Besten der Provinzial-Blindenanstalt Händels A-dur und Brahms' Sonate in der gleichen Tonart spielte. Die mitwirkende Kammersängerin Selma vom Scheidt ersang sich, von dem Dirigenten des Blindenchors Paul Klanert feinsinnig am Flügel begleitet, mit Liedern von Schubert, Wolf und Anderen einen vollen künstlerischen Erfolg.

Martin Frey

KÖLN: Daß die jugendliche Henny Wolff vor den meisten der immerhin zahlreichen rheinischen Sopranistinnen einen gewissen Vorsprung gewonnen hat, verdankt sie vornehmlich der außerordentlich leichten, im Kunstgesange stets akademisch subtilen Behandlung der hohen Lage ihrer in ungewöhnlichem Maße lieblichen und reizvollen Stimme, dann aber der wohlthuenden Natürlichkeit und schlichten Beredsamkeit ihres Vortrags. Den Eindruck hatte man jetzt wieder bei einem populären Konzert, in dem die Künstlerin mit Liedern von Mozart, Riedel und Menzen, dem Volkslied „Hoffnung“ u. a. m. vorzügliche Wirkungen und in seltenem Grade herzlichen Beifall erzielte. — In der Musikalischen Gesellschaft hörte man durch den Pianisten Kurt Schubert sehr gerne wieder einmal Friedrich Gernsheim's melodieenschönes und wohlklingendes c-moll Konzert, bei dem ebenso wie bei den folgenden kleinen Stücken des Gastes saubere Technik und schätzenswerte musikalisch-geistige Eigenschaften seitens des sachverständigen Auditoriums volle Würdigung erfuhren. An gleicher Stelle zeigte die mit einer kleinen Gluckschen Arie und merkwürdigerweise sonst nur mit anspruchslosen Volksliedern aufwartende Sopranistin Tempe Seng gute stimmliche Mittel, aber im übrigen nicht viel. — Ein Abend des Kölner Tonkünstlervereins war dem Komponisten Erwin Lendvai gewidmet, von dem ein Streichtrio, Klavierstücke und altjapanische Gesänge mit starkem und sehr beifälligem Interesse der Hörer rechnen konnten. Um die Eindrücke der verschiedenen Kompositionen machten sich der Geiger Benno Walter, der Bratschist Heinrich Schäfer, der Cellist Carl Schäfer und die Sängerin Ida Kuhl-Dahlmann verdient.

Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Wiederum zum Jubel der einen und zum größten Bedauern der anderen, die ich jedenfalls für die Weitsichtigeren halte, hat das Königsberger Stadthallen-

Orchester, genau 12 Monde alt, sich am 1. Mai auflösen müssen. Es konnte sich finanziell nicht halten, und eine Subvention hatte die Stadt dafür nicht übrig. Wir werden also im alten Trott wieder fortwursteln, werden alle unsere Symphonie- und sonstigen Orchesterkonzerte von 45, im Operndienst strapazierten Theaternmusikern und militärischen Hilfsmannschaften bestreiten lassen und an die 80 Stadthallen-Männer zurückdenken wie an einen angenehmen Traum. Die ablaufende Konzertzeit indessen hat unter der drohenden Krise noch nicht wesentlich zu leiden gehabt. Max Brode konnte den Zyklus seiner Symphoniekonzerte mit schönem Erfolge zu Ende führen, konnte in anerkanntem Bestreben auch manches Neue und Neuere präsentieren, wie das „Festliche Präludium“ von Strauß oder Regers „Ballet-Suite“, und das Publikum sich mit Solisten vom Range einer Hermine Bosetti, eines Artur Schnabel ködern. Zu Dank bescherte uns derselbe Dirigent auch am Karfreitag Verdi's grandioses Requiem mit seiner „Singakademie“. Und Manniges gedieh noch so reichlich auf den Äckern unseres Musiklebens, daß zuletzt, ganz wie in Berlin, selbst die stärksten Trümpfe die Säle nicht mehr füllen konnten. Artur Altmann brachte an der Spitze seines kräftig emporstrebenden „Philharmonischen Chors“ den Königsberger Komponisten Otto Fiebach mit einem Chorwerke „Die neun Musen“ zu Ehren, das in seinen Chorsätzen Zeugnis von einer heutzutage ganz vereinzelter Meisterschaft in der Kunst des strengen Satzes ablegt. Conrad Hausburg ließ seinen mehrere Jahre ruhenden Frauenchor in musterhafter Disziplin und Kultur wieder aufleben. Die „Königsberger Künstlerkonzerte“ verscrieben u. a. Anna Kaempfert, die Meininger Bläser-Vereinigung, Johanna Kiß, Lula Myszigmeiner, eine gar stolze Reihe. Und stolzer noch klingen die Namen eines Trios, das die Konzertdirektion Jules Sachs uns für zwei Abende zusammenbrachte: Eugen d'Albert, Bronislaw Huberman, Hugo Becker — sehr wenig stolz aber kann dies Trio auf seine Leistungen und Erfolge sein. Weit wertvollere Dienste leistete da unsere ständige Kammermusik-Vereinigung, das Becker-Hopf-Quartett, das übrigens Paul Scheinpflugs fesselndes c-moll Quartett und ein paar Cellolieder von mir als Novitäten brachte. Und so fort. Eine zweite Krise noch wurde mit dem lebhaft bedauerten Fortgange Paul Scheinpflugs akut, des erfolgreichsten Königsberger Vorkämpfers für moderne Musik, dem wir geradezu eine neue Ära zu danken haben. In Dr. Rudolf Siegel indessen, der zu seinem Nachfolger in allen Ämtern erwählt worden ist, scheint eine sehr wertvolle neue Kraft gewonnen zu sein, die ihn möglicherweise wird ersetzen können. Und dem letzten von Scheinpflug geleiteten Konzert unseres größten Chorvereins, der „Musikalischen Akademie“, einem a cappella-Abend, dessen Haupttat die Wiedergabe des herrlichen achtstimmigen „Duo Seraphim clamabant“ von Gregor Aichinger darstellte (aus den Bayrischen Denkmälern), konnte denn Siegel in der Karwoche eine Bachsche Solokantate und Brahms' Requiem in einer Ausführung folgen lassen, die zwar etwas skizzen-

haft ausfallen mußte, aber von der Eigenart des neuen Mannes die günstigsten Eindrücke gab. Es ist immerhin angenehm, wenigstens in dieser Hinsicht wohlgenut in die Zukunft sehen zu können.

Dr. Lucian Kamiński

LONDON (April): A. Orchesterkonzerte. Das bedeutendste Ereignis des Monats war das unter Leitung Henri Verbrugghen's stehende Beethoven-Fest, das eine Woche dauerte. Da in England auch die Kunst nach „kommerziellen“ Gesichtspunkten mehr denn anderswo beurteilt wird, muß man mit Genugtuung konstatieren, daß die „Konjunktur“ für Beethoven eine überaus günstige ist — wenn ein derartig entheiligender Begriff in Verbindung mit dem geweihten Namen überhaupt statthaft ist. Man hat hier die neun Symphonien schon unter den besten Dirigenten wie Richter, Nikisch, Steinbach, Weingartner, Wood, Ronald gehört; da es jedoch immer nur eine war, ließ sich kein Gesamteindruck davontragen. Gegen derartige hochbegabte Vorgänger hatte Verbrugghen keinen leichten Stand. Aber jedenfalls hat man es in ihm mit einem sehr tüchtigen Musiker von gewissenhafter Gründlichkeit zu tun, der auf die traditionellen Auffassungen verzichtet, ohne sich dadurch irgendwie an den Werken selbst zu vergreifen, und der durch stärkere Besetzungen mancher Instrumente, wie z. B. der ersten Geigen, der Fagotte und anderer Bläser eine prachtvolle Resonanz des ganzen Orchesterkörpers herstellt, wobei auch jedes Detail zur vollen Geltung kommt. Das Gewitter in der „Pastorale“ erfuhr dadurch eine Wiedergabe von höchster Plastik. Nicht minder erfreulich wirkten auch die „Erste“ und „Zweite“. Raumangel verbietet uns, auf Einzelheiten in der Aufführung aller neun Symphonien einzugehen, die — ob es sich nun um Lyrik oder dramatische Bewegtheit handelte — von Verbrugghen mit sicherer Hand und liebevollem Verständnis geleitet wurden, so daß man hofft, ihn bald wieder in London begrüßen zu können. Auch die vortrefflichen Leistungen der Solisten können wir nur kurz erwähnen: Frederic Lamond spielte das „Kaiser“-Konzert mit Feuer und Vollendung, Ernst v. Dohnanyi erfreute durch die klassische Wiedergabe der Klavierkonzerte in C (No. 1) und in B (No. 2), Max Pauer, der sich nur allzu selten in der Themsestadt sehen läßt, zeichnete sich im Vierten Klavierkonzert aus, Arthur Rubinstein im Klavierkonzert c-moll op. 37, und das Violinkonzert erfuhr durch Zimbalist eine vornehme, abgerundete Interpretation, besonders im Larghetto. Nicht minder Ausgezeichnetes leisteten die Gesangssolisten: die Damen Elena Gerhardt und Tilly Koenen sowie die Herren Paul Reimers und Anton van Rooy. Hervorgehoben seien noch das begeisterte Spiel des London Symphony Orchestra in sämtlichen Instrumentalwerken sowie das prachtvolle Singen des Leeds Choir in der „Neunten“ und in „Meeresstille und glückliche Fahrt“. — Mit schönem Erfolg verlief auch der Tschaiowsky-Recital des New Symphony Orchestra unter Landon Ronalds überaus tüchtiger Führung. Seine Auffassung der Fünften Symphonie des russischen Komponisten gehört zu seinen individuellsten und hinreißendsten Wiedergaben. Außerdem bekam man die hier sehr beliebte „Casse Noisette“

(„Nußknacker“-)Suite und das Klavierkonzert (Mark Hambourg am Flügel) zu hören. Entschieden Lob gebührt George H. Shapiro, der mit seinem zum größten Teil aus Damen bestehenden Orchester Liszts hier seit langer Zeit nicht aufgeführte „Faust“-Symphonie der Vergessenheit entriß. Den stärksten Eindruck hinterließ der erste Satz, während der dritte und letzte am schwächsten wirkte. Obzwar die Interpretation stellenweise an Kraft und Feuer zu wünschen übrig ließ und auch die Gegensätze oft nicht plastisch genug herausgearbeitet waren, erhielt man doch einen keineswegs zu unterschätzenden Gesamteindruck. In Tschaikowsky's Violinkonzert in D op. 35 produzierte sich der talentierte Geiger Anton Maaskov, während das Damenorchester auch noch das „Lohengrin“-Vorspiel und Weber-Weingartners „Aufforderung zum Tanz“ mit Geschmack interpretierte. Nachdem Henry J. Wood sein wackeres Queen's Hall Orchestra die ganze Saison durch futuristische Feuertäufen führte, beschloß er den diesjährigen Zyklus der Samstagabend-Recitals mit einem sehr beifällig aufgenommenen klassischen Programm: Beethovens „Coriolan“-Overtüre, Schuberts Unvollendete Symphonie in h-moll und Brahms' Violinkonzert, in dem Fritz Kreisler mit ganz besonderem Enthusiasmus gefeiert wurde. Kreislers enorme Beliebtheit in London ist durchaus gerechtfertigt. Seine Kunst zeigt eine stets aufsteigende Linie, und von den zahlreichen Geigern, die sich in den letzten Jahren hier an Brahms' schwierigem Werk versucht haben, gebührt Kreisler ohne Zweifel die Palme. Außerdem spielte Wood Richard Strauß' hier stets gern gehörten „Don Juan“. Das traditionelle Karfreitags-Konzert des gleichen Orchesters unter Wood bescherte, abgesehen von drei Liedern, die Mme. Kirkby Lunn mit gewohnter Vollendung vortrug, Auszüge aus „Parsifal“. Ein Abend unter Leitung von Wilhelm Sachs erfreute u. a. durch die Aufführung von Volkmanns „Serenade für Streichorchester“ No. 3 op. 69. — Zuletzt sei noch ein ganz eigenartiges Phänomen besprochen, dem man mit gemischten Gefühlen gegenüberstehen muß. Vielleicht ist es zu weit gegangen zu behaupten, daß der „Wunderkinder“-Kult mehr denn je in unserem Utilitäts- und Sensationszeitalter wuchert, auf keinen Fall jedoch ist er ein sehr gesundes Zeichen. Und bei allem Erstaunlichen und gar etwa Lobenswerten berührt ein siebenjähriger Knabe in kurzen Höslein an der Spitze eines großen Orchesters von ausgereiften Musikern in der gewaltigen Albert Hall unfreiwillig komisch. Ein derartiges „Wunder“ ist Willy Ferrero, der den Taktstock über das New Symphony Orchestra schwang, nachdem die Reklametrommel in der Londoner Presse (mit und ohne Illustrationen) beängstigend gerührt worden war. Wie der Impresario des Dirigenten erklärte, kann das Kind keine Note lesen, hat nicht die geringste Ahnung von irgendwelchen musikalischen Gesetzen oder Instrumenten, sondern dirigiert alles nach dem „Gehör“ — alles recht schön und löblich, aber doch nur ein Kuriosum. Und obzwar sich Ferrero in den Klassikern, Berlioz, Bizet, Wagner, Rossini und Elgar produzierte, wünscht man ihm vorerst eine gründliche musikalische Ausbildung, denn z. B. das „Meistersinger“-Vor-

spiel unter dem Taktstock eines Siebenjährigen — selbst wenn er das größte Weltwunder wäre — ist und bleibt ein Unding. — B. Chorkonzerte. Jetzt, wo man den „Parsifal“ in der Oper hören kann, wird die Existenzberechtigung einer Konzertaufführung des ganzen Werkes fraglich. Auf jeden Fall würden die Längen in einer solchen Wiedergabe bedeutende Striche fordern. Das empfand das Publikum deutlich bei der Aufführung durch die London Choral Society und das London Symphony Orchestra unter Arthur Fagge. Rühmend wert war jedenfalls der Gebrauch der englischen Sprache; Ernest Newman hatte die Übertragung besorgt. Abgesehen von den störenden „Glocken“ verlief die Aufführung glatt, und die Solisten waren nach besten Kräften um das Gelingen bemüht: John Coates als tiefempfindender Parsifal, Carrie Tubb als Kundry, Dawson Freer (Titel und Klingsor), Robert Radford (Gurneman) und Thorpe Bates (Amfortas). Die „Stimmen von oben“ wurden durch einen von Margaret Nicholls schön einstudierten, leider nur zu entfernten Kinderchor wiedergegeben. Im ganzen ist der Aufführung großer Fleiß und viel guter Wille nachzuräumen. — Unter Sir Frederick Bridge's Leitung brachte die Royal Choral Society wie alljährlich am Karfreitag Handels „Messias“ zu Gehör, worin sich die Damen Ruth Vincent und Phyllis Lett, sowie die Herren John Coates und Robert Radford als Solisten auszeichneten. Die Crystal Palace Choral Society führte unter Mithilfe des London Symphony Orchestra Rossini's „Stabat Mater“ mit Agnes Nicholls, Ada Crossley und Ben Davies in den Soli auf. W. W. Hedgcock dirigierte. Frank Idle leitete das Konzert der Stock Exchange Choral and Orchestral Society, die sich durch die Wiedergabe von Gounod's zweiter „Messe des Orphéonistes“ hervortat, wobei Hamish Mac Cunn die verloren gegangene Partitur durch eine eigene ersetzte. Als Solist produzierte sich Carl Goldschmidt. — C. Kammermusik. Sehr anregend verlief der Sonaten-Abend Ernst v. Dohnanyi's und Louis Pecksai's (vom London Trio) mit den schön abgerundeten Wiedergaben von Brahms' Sonate in G, César Franck's in A und Dohnanyi's eigener Sonate für Klavier und Geige. Einen erfolgreichen Cello-Recital absolvierten die Misses May und Beatrice Harrison in der Bechstein Hall. Cyril Scott, den manche Übertreiber den „englischen Debussy“ heißen, gab ein Konzert eigener Kompositionen, wobei unter der tüchtigen Mitwirkung von Lady Speyer, Maurice Sons, Lionel Tertis und Arnold Trowell sein neues Klavierquintett aus der Taufe gehoben wurde (der Tondichter saß am Flügel). Das in Sonatenform gehaltene, viersätzige und in einem Zuge zu spielende Werk zeigt eine allerdings unbestreitbare Individualität, die sich am stärksten in ganz ungewöhnlichen Akkordkombinationen äußert. In dem thematisch und technisch bemerkenswerten Kammermusikstück, dessen Ausführung keine leichte ist, hat der Komponist geflissentlich allen Konventionen ausweichen wollen, verfällt jedoch am Ende in seine eigenen: ein endloses Umhertappen in stets vagen Harmonieen, das sich zum Formalismus auswächst und infolge Abwesenheit von Licht

und Schatten nur zu oft zur Monotonie führt. Außerdem wurden eine Reihe Scott'scher Lieder von Miß Jean Waterson und Frederic Austin vorgetragen, darunter der charakteristische „Song of Arcady“. — D. Solisten. Von den zahlreichen Klavierkünstlern seien hervorgehoben: Irene Scharrer, mehr glänzend als warm, die unter Begleitung des von Landon Ronald geleiteten New Symphony Orchestra die Klavierkonzerte von Schumann und Tschairowsky spielte; Miß Winifred Christie, die eine Reihe von Stimmungsbildern des Franzosen Florent Schmitt und Erich Korngolds Scherzo aus op. 2 vortrug; Howard Jones produzierte sich in den drei großen Bs — in zwei Präludien und Fugen von Bach, den Brahms'schen Händel-Variationen und der As-dur Sonate op. 110 Beethovens, die man hier selten zu hören bekommt; — mit seinen klaren Interpretationen ist er den besten britischen Pianisten zuzuzählen, obgleich er sich in letzter Zeit eine etwas zu weitgehende Reserve aufzuerlegen scheint; Victor Benham absolvierte sein drittes und letztes Konzert und sicherte sich durch die klare Auffassung der „Appassionata“ und Schumanns „Carnaval“ den Beifall der Zuhörer, außerdem gab er noch zwei eigene Stücke, „Romance“ und „Feu Follets“ zum besten; Susanne Morvay spielte wieder die h-moll Liszt-Sonate mit Feuer und erfreute außerdem noch durch Schumanns „Etudes symphoniques“ und eine Reihe von Chopin-Präludien und -Etuden. Von den Geigern ist Sascha Culbertson zu nennen, der Brahms' Sonate in d-moll mit schöner Innigkeit spielte und in Otto Nikel einen begabten, verständnisvollen Begleiter fand. Auch die Bach-Suite in E ohne Begleitung wurde von Culbertson vollendet vorgetragen. Von den Lieder-Recitals sind zu nennen: der des in Paris lebenden deutschen Baritonisten Willy v. Sadler und seines Schülers Berthold Pusch, die Schumann, Brahms, Hugo Wolf und Strauß mit Geschmack sangen; George Henschel und Elena Gerhardt ernteten wieder schönen Erfolg

L. Leonhard

MAGDEBURG: Das Konzertleben brachte zum Schlusse der Saison zwei große künstlerische Ereignisse, darunter eins von überragender Bedeutung, nämlich die Aufführung des ungestrichenen ersten und dritten Parsifal-Aktes in der St. Johanniskirche. Es war das erstemal, daß die Parsifal-Musik in eine evangelische Kirche einzog. Der Erfolg war von überwältigender Wirkung. Der Richard Wagner-Verein Deutscher Frauen (Ortsgruppe Magdeburg) hatte die Dessauer Hofkapelle, der Hoftheaterchor und die Dessauer Singakademie samt den Solisten der Hofbühne bewogen, diese musikalische Tat auszuführen. Der Erfolg, den Generalmusikdirektor Franz Mikorey errang, war unbeschreiblich. Es war, als könne kein würdigerer Raum für die Parsifal-Musik gefunden werden, als eine große Kirche mit ihren prachtvollen akustischen Verhältnissen. Den Parsifal sang Engelhard, die Kundry Frau Gurahummel, den Amfortas Reisinger, den Gurnemanz Sollfrank. — Das zweite Ereignis war eine Aufführung der h-moll Messe Bachs durch den Reblingschen Kirchengesangsverein unter Prof. Fritz Kauffmann, ebenfalls in der St. Johanniskirche, von der mir viel Rühmens-

wertes berichtet wurde. Solisten waren hier die Damen Neugebauer-Ravoth, Friedrichowitz und die Herren Schmidt und Söhnlein. Organist Weidenhagen und Dr. Engelke (Klavier) waren wieder bewährte Mitarbeiter.

Max Hasse

MANNHEIM: Mit der 8. musikalischen Akademie, die Artur Bodanzky wieder leitete, wurden diese Abonnements-Konzerte des Hoftheater-Orchesters rühmlich beschlossen. Beethovens Neunte Symphonie krönte die reiche und erspriessliche Arbeit Bodanzky's mit dem Orchester, das wahrhaft großzügig und in ergreifender Schönheit spielte. Der stattliche Chor löste seine heikle Aufgabe glänzend; in sieghaftem Schwunge kam er sicher über alle Klippen hinweg und sogar das Soloquartett befriedigte nicht allzuhohe Ansprüche. Elfriede Goette, Emmi Leisner, George A. Walter und J. v. Raatz-Brockmann sangen sicher und mit Geschmack. — Weniger einwandfrei gestaltete Felix Lederer die hiesige Erst-Aufführung von Joh. Seb. Bachs „Johannes-Passion“ mit dem Musikverein. Zwar wurden die Chöre, von Fritz Zweig trefflich vorbereitet, sicher und korrekt gesungen, aber das tiefere Eingehen auf ihren Gehalt hatte sich Lederer geschenkt. Zudem ließ er die Rezitative, auch die des Evangelisten, vom Harmonium begleiten — in dem riesigen Raume des Nibelungensaaes — und gab dadurch der Aufführung eine nicht zu entschuldigende Farblosigkeit und Monotonie. Weiterhin waren vier Choräle und drei Arien vollständig und einige weitere Nummern teilweise gestrichen. Von den Solisten zeigten sich nur Wilhelm Fenten und Johanna Lippe mit dem Stile des hehren Werkes vertraut, ungenügend sang Friedrich Bartling den Evangelisten. Zur Aufführung einer Bachschen Passion muß man eben doch mehr Stilgefühl mitbringen, als die Künstler vom Theater für diese Musikgattung in der Regel haben. Daß die Choräle im Zeitmaße verschleppt und mit Fermaten gesungen wurden, sei nur nebenbei bemerkt. — Eine Talentprobe zum Dirigieren bestand Werner von Siemens aus München, der mit dem verstärkten Orchester der Hofkapelle aus Darmstadt Schuberts unvollendete Symphonie und „Tod und Verklärung“ von Richard Strauß zur beachtenswerten Wiedergabe brachte, noch etwas ungezügelt und eckig in der äußeren Technik, aber mit tieferem Empfinden und Verstehen des rein Musikalischen. Hedy Iracema-Brügelmann brachte acht Gesänge mit Orchester von Waltershausen zum Vortrage, sehr gehaltvolle und stimmungreiche Lieder, die glücklich erfunden und im Orchester sehr illustrativ begleitet sind. Der Komponist, die Solistin und der Dirigent, der die Gesänge feinsinnig begleiten ließ, wurden sehr gefeiert. — Einen bedeutungsvollen Aufschwung bildete das 2. Konzert des Lehrergesangsvereins, der sich in letzter Zeit etwas verflacht hatte. Sein diesmaliges Programm wies nur gediegene Chöre auf, von Bruckner, Cornelius, Hutter, Grell, Schubert und Arnold Mendelssohn, und unter der Leitung Carl Weidts wurden sie ausnahmslos vollendet in jeder Hinsicht gesungen. — Das Mannheimer Quartett (Birkigt, Hesse, Neumeier und Müller) beschloß seine Kammer-

musik-Abende mit Mozarts Quartett in B-dur (K. V. 589), mit Beethovens Serenade für Streichtrio op. 8 und mit Volkmanns e-moll Quartett. Das Mannheimer Trio (Rehberg, Birkigt und Müller) erwählte zu seinem Schlußkonzerte Beethovens Klaviertrio in D-dur, Schumanns Sonate für Violine und Klavier in d-moll und das Dumky-Trio op. 90 von Dvořák. Beide Kammermusik-Vereinigungen entledigten sich ihrer Aufgabe in sehr künstlerischer und anerkennenswerter Art. K. Eschmann

MÜNCHEN: In den Volks-Symphoniekonzerten des Konzertvereins bietet Paul Prill für die nicht immer ganz auf der Höhe stehende Ausführung einigermaßen Ersatz durch das Interesse, das seine Programme selbst bieten. So hörte man jetzt wieder an einem Abend von J. S. Bach das Dritte Brandenburgische Konzert und die von Marie Möhl-Knabl ausgezeichnet gesungene Hochzeitskantate: „Weichet nur, betrübte Schatten“ und von Mozart die Serenata notturna für zwei kleine Orchester (Köchel No. 239). Am gleichen Orte machte Konstanze Rau-Weber in der Arie der Katharina aus „Der Widerspenstigen Zähmung“ von H. Goetz einen sympathischen Eindruck. Ein sonst kaum der Erwähnung werter Schüler-Vortragsabend der Königlichen Akademie der Tonkunst fesselte ebenfalls durch einige nicht alltägliche Programmnummern: eine Choralphantasie in a-moll von César Franck und Chorwerke von Verdi, — das Ave Maria auf Danteschen Text, die Laudi alla Vergine und das Stabat mater in g-moll. Einen eigenen Kompositionsabend veranstaltete ein früherer Schüler dieser Anstalt, Fritz Klopfer. Die von Franz Dorfmueller, Anton Huber, Dr. Bruno Studeny und Karl Zimmer vortragenen Werke (eine Sonate für Bratsche und Klavier in f-moll, ein Streichtrio in A-dur und eine Klaviersonate in d-moll) verrieten ein ernstes, noch etwas im Schulmäßigen befangenes und durch ein keineswegs schon ausgereiftes Können gestütztes künstlerisches Streben. Die Altistin Charlotte Ahrens sang Lieder von Arnold Ebel, für den auch der in ihrem Konzerte mitwirkende Pianist Kurt Schubert eintrat. Anspruchslos, aber gut wirkende Klavierstücke von Heinrich Schalit (aus „Jugendland“, op. 6) spielte Ossip Gabrilowitsch in einer Veranstaltung des Münchner Tonkünstlervereins, bei der auch Alexander Petschnikoff mitwirkte. Die Pianistin Marie Geselschap und der Geiger Wilhelm Wolf hatten den Mut, zu dieser vorgerückten Jahreszeit noch drei Abende mit nur modernen Violinsonaten anzukündigen. Der erste verlief nicht uninteressant: man machte da die Bekanntschaft mit der Zweiten Sonate in G, op. 6, von G. Enesco und der Sonate op. 36 von G. Pierné, und erneuerte die mit E. Wolf-Ferraris op. 10. Im Gegensatz zu diesem Eintreten für Neues und Neuestes widmete die Münchner Mozartgemeinde einen Abend klassischer und klassizistischer Musik: Gabriele Wietrowetz spielte mit E. Schwickerath Sonaten von J. S. Bach, Beethoven und Brahms, Otti Roth-Hey und Marianne Rheinfeld sangen Kammerduette von Händel. In dem Konzert, das der Geiger Franz Hegedüs unter Mitwirkung seiner Violinkollegen Richard Rettich und Erhard Heyde gab, war mit das fesselndste

ein Konzert für drei Violinen von Antonio Vivaldi, fesselnder jedenfalls als eine Suite für zwei Violinen von Emanuel Moor. Minnie Sardot und Robert Marchal sangen Lieder und Duette von Gluck, Beethoven, Schubert, Schumann und Brahms. Marion Relda hatte einerseits ganz tiefe und intime Stücke von Hans Pfitzner, andererseits wieder Gleichgültiges und zum Teil übelste Salonmusik (Bradley Keeler) auf dem Programm. Frida Kemény und Edmond Ronay bekundeten ihre ungarische Landsmannschaft in den Brahms'schen Zigeunerliedern und magyarischen Volksweisen. Der Lautensänger Dr. Franz Moll wirkte besonders mit altpäpstlichen Volksliedern, und den, wie man sagt, nicht ganz mißglückten Versuch, die Zither konzertsaalfähig zu machen, unternahm Richard Grunwald.

Rudolf Louis

NEW YORK: Schon wieder ist ein Millionär einem unserer Orchester zu Hilfe gekommen. Henry Flagler hat das diesjährige Defizit von Walter Damroschs Symphony Orchestra (eine Bagatelle von etwa 225 000 Mk.) bezahlt und versprochen, in Zukunft diese Prozedur zu wiederholen. Das ist nun zwar nicht so günstig wie die Donation von fast 4 000 000 Mk., die der verstorbene Josef Pulitzer dem Philharmonischen Orchester hinterließ, denn es kann und wird nach einigen Jahren aufhören, aber für Damrosch ist es ein Glück, denn ohne diesen Mäzen hätte er sich nicht mehr lange sein kostspieliges Orchester halten können. Übrigens hätte es New York ganz gut entbehren können. Obgleich sich Volpe zurückgezogen hat, haben wir immer noch zu viel Orchesterkonzerte. Die Philharmoniker mit ihren 40, und die Bostoner, die uns 10 bringen, würden genügen. Damrosch verläßt sich besonders auf gute Solisten, um seine oft langweiligen Programme interessant zu machen. In dieser Beziehung haben die Philharmoniker, die, wie die Bostoner, manchmal ganz gut ohne Solisten auskommen, einen neuen Plan gefaßt. Dadurch, daß Charles Ellis die zwei in Amerika populärsten aller Künstler — Paderewski und Fritz Kreisler — für die Konzerte des Bostoner Symphonie-Orchesters nicht nur in Boston und New York, sondern in anderen von ihm besuchten Städten engagierte, erzielte er im voraus für alle seine Konzerte ausverkaufte Häuser! Die Philharmoniker werden nun in Zukunft weniger Solisten engagieren, dafür aber nur solche ersten Ranges, und sich bei den übrigen Konzerten auf gute Programme und Aufführungen verlassen. Unter Josef Stransky hat sich unser Philharmonisches Orchester sehr rasch verbessert, so daß es jetzt dem Bostoner ebenbürtig ist; ja in einigen Details (besonders im Blech) ist es noch besser. Die Holzbläser sind fast lauter Franzosen, die hier als die besten gelten. Stransky hat sich auch durch seine Programme beliebt gemacht. Er ist dabei ein echter, gefühlvoller Interpret. Sein Engagement ist auf weitere drei Jahre verlängert worden. Es war keine Kleinigkeit, als Gustav Mahlers Nachfolger solche Triumphe zu erzielen. — Besonders wichtige Novitäten hat uns keines unserer Orchester gebracht. Gegen die ultramoderne Kakophonie verhält man sich hier ablehnend. Das Flonzaley-

Quartett hat ein Schönberg-Quartett gespielt, aber sonst ist dieser Komponist hier unbekannt. Man ignoriert Stravinsky, Scriabine, Busoni, und wie sie alle heißen, und schließt ab mit Strauß und Debussy, die man hier noch nicht wegen ihrer Bellini'schen Einfachheit verachtet. — Ein eigentümlicher Umschwung hat sich in bezug auf Sonntagskonzerte vollzogen. Vor zwanzig Jahren noch durfte man kaum dergleichen darbieten, jetzt aber haben wir jeden Sonntag sechs bis neun Konzerte, meistens populäre — manchmal sogar sehr populäre. Da sang z. B. vor einiger Zeit vor einem Publikum, das 35 000 Mk. (ja, mehr als 8000 \$) bezahlt hatte, im Hippodrom John Mc. Cormack, der irische Tenor. Mehr hätte auch Caruso, wenigstens finanziell, nicht leisten können. Unter den Virtuosen (sie kommen ja alle zu uns!) haben, wie schon angedeutet, Paderewski und Kreisler, und zwar verdienstermaßen, am meisten Anklang gefunden. Sie sind unbedingt die Ersten. Henry T. Finck

PARIS: Obschon sich die Zahl der regelmäßigen Pariser Orchesterkonzerte in diesem Winter auf sechs vermehrt hat, wurde das interessanteste neue symphonische Werk in keinem dieser Institute gegeben, sondern in einem eigenen Konzert der wenig bekannten „Union der Musiklehrerinnen und Tonsetzerinnen“. Dieser Verein hat ein weibliches Streichorchester zusammengebracht, das von Zeit zu Zeit mit der Unterstützung von Bläsern männlichen Geschlechts im Saale des alten Konservatoriums ein Konzert gibt. Der Komponist Grovlez dirigierte dieses Orchester, und so fiel ihm die Ehre zu, die neue Vierte Symphonie von Albéric Magnard dem Publikum vorzuführen. Obschon die Ausführung manches zu wünschen ließ, so zeigte es sich doch, daß Magnard neue Fortschritte gemacht und namentlich die Kunst erworben hat, ausgeprägte Themen mit großem polyphonem Reichtum zu entwickeln. Der letzte der vier Sätze imponierte namentlich durch eine meisterhafte Fuge, die in ein choralmäßiges Nachspiel übergeht. — Im Konzert Colonne erschien ein sehr gewagtes symphonisches Gedicht „La Notta di Maggio“ von Alfred Casella, worin im freien Gebrauch der Dissonanzen ein neuer verwegener Schritt gemacht wird, ohne daß sich das Publikum dagegen auflehnte. Der Schlußakkord, wenn man da noch von einem Akkord reden kann, gehört gleichzeitig den vierundzwanzig möglichen Tonalitäten an. Ein anderes symphonisches Gedicht von Henri Lutz „L'Ile engloutie“, das sich mit den hergebrachten Mitteln begnügte, aber etwas zu weit ausgesponnen schien, wurde weniger günstig aufgenommen. — Der Geschmack am Sonderbaren kam auch Busoni zugute, als er im Konzert Sechiari seine indianische Phantasie für Klavier und Orchester vorführte. — Den durchschlagendsten Erfolg in dieser Hinsicht errang aber der Russe Strawinski mit seiner Balletmusik „Le Sacre du Printemps“ im Konzert Monteux. Dieses von Nischinski aufgebaute Ballet wurde letztes Jahr im Opernhaus Astruc zweimal jämmerlich ausgepöflet, weil der berühmte Tänzer aus seiner Frühlingsfeier der Urzeit eine groteske Eskimopantomime gemacht hatte, und auch die Musik wurde damals nur

als ein wildes Durcheinander der schlimmsten Kakophonieen verurteilt. Von dieser Pantomime befreit, machte aber die Musik im Konzertsaal nur noch den Eindruck blendender Originalität, und daher mußte sie im letzten Konzert Monteux noch einmal wiederholt werden. — Die Bach-Gesellschaft gab eine sehr gelungene Aufführung der Matthäuspassion, worin namentlich der Berliner Tenor George Walter, der seine Partie deutsch sang, großen Eindruck machte. Auch die Altistin Maria Freund sang deutsch und wurde außerordentlich beklatscht. — Unter den Kammermusikkonzerten verdient diesmal das Pariser Dixtuor eine besondere Erwähnung, weil es neben dem Oktett von Schubert und dem Klarinettenquintett von Brahms ein neues Werk von Fanelli vorführte, das zuerst bloß Streichquintett war und dann für das Dixtuor auch mit Bläsern ausgestattet wurde. Das Werk führt den Titel „Der Esel“, weil der Komponist den Gedanken verfolgt, daß er durch das J-a J-a eines Esels zuerst vom Klassizismus und dann vom Romantizismus abgelenkt wird und schließlich seine Ohnmacht bekennen muß. Der ironische Eselsruf hat seine musikalische Berechtigung, aber im übrigen leidet das Werk an Längen und Wiederholungen. — Ein interessantes Programm hatte die begabte Geigerin Frau Jourdan-Morhange, denn sie zog das zu wenig bekannte leidenschaftliche Geigenkonzert von Chausson hervor und spielte zum erstenmal eine geistreiche Geigensonate von Paul Paray, einem der jüngsten Rompreise. Im gleichen Konzert erregte Jeanne Devriès Aufsehen, weil sie die schwierigsten Lieder von Chabrier, Chausson und Debussy nicht nur verständnisvoll vortrug, sondern auch selbst am Klavier tadellos begleitete. — Der ungarische Pianist Theodor Szántó führte im dritten seiner Konzerte einige interessante Neuheiten vor. Er ist wohl der erste, der in Paris ein Werk von Schönberg (op. 11 No. 2) gespielt hat. Eine ansprechende kleine Suite eigener Komposition spielte Szántó mit dem Cellisten Hekking. Von Florent Schmitt brachte er ein neues Klavierstück „Vision“ mit Erfolg zu Gehör. — Die selten gehörte Bratschensonate von Brahms bildete den Anziehungspunkt für das Konzert der Pianistin Charlotte Moreau, die mit dem Bratschisten Pierre Brun zusammenwirkte. — Im zweiten Konzert der Klavierspielerin Marthe Girod und des Cellisten Choinet wurde die g-moll Sonate von Ropartz gerne wiedergehört, und eine a-moll Sonate des bis jetzt unbekannten Polen Rozycki machte einen günstigen Eindruck. Felix Vogt

PRAG: Ende gut, alles gut! Oder: die Saison ist tot, es lebe die Saison! Mit einem Seufzer der Erleichterung denkt man an die Vergangenheit, die kleinen Schmerzen und die großen Freuden (oder war es umgekehrt?) der abgelaufenen Saison. Und mit wahren Vergnügen haftet die Erinnerung noch an der zweimaligen Aufführung der Dritten Symphonie von Mahler, die in Zemlinsky einen unübertrefflichen Interpreten hatte. Das wundervolle Alt-solo sang Bella Paalen von der Wiener Hofoper und nach ihr die heimische Frida Reichner. An diesem Abend trat auch der neugegründete Damenchor des Deutschen

Männergesangsvereines zum ersten Male vor die Öffentlichkeit und bewährte sich so, daß man dem bald darauf stattfindenden Konzert des Männergesangsvereines („Elias“ von Mendelssohn) mit Spannung entgegensehen konnte. — Im Konzert des Privatvereines holte sich der Cellist Hans Bottermund mit Saint-Saëns' a-moll Konzert einen sehr starken Erfolg.

Dr. Ernst Rychnovsky

STUTTGART: Das 10. (letzte) Abonnementskonzert der Hofkapelle brachte uns neben der „Neunten“ von Beethoven noch die Erstaufführung der vier Tondichtungen für großes Orchester nach Böcklin op. 128 von Max Reger. Die Wiedergabe der Grundstimmungen der allgemein bekannten Böcklinschen Bilder „Der geigende Eremit“, „Im Spiel der Wellen“, „Die Toteninsel“ und „Bacchanal“ in Tönen ist in den vier knapp und klar geformten Sätzen mit Hilfe einer eigenartig stimmungskräftigen Harmonik und Klangfarbigkeit der Instrumentation gelungen. Das Beste der Regerschen Kunst, die Eigenständigkeit und markante Zeichnung der thematischen Gedanken und der polyphonen Linienführung tritt in dem Werke allerdings mehr in den Hintergrund. Der malende Tondichter, der für sich und die Zuhörer so naheliegende und bequeme Vorlagen wählte, erntete aber stärkeren Beifall als mit manchem seiner bedeutenderen, im Stil eines Albrecht Dürer gehaltenen Werke. Max v. Schillings brachte mit seinem Orchester alle Feinheiten und Farben der Partitur zu voller Wirkung und wurde auch nach der groß gesteigerten Wiedergabe der „Neunten“ lebhaft gefeiert. — Auch das Wendling-Quartett schloß seinen diesjährigen, unter ganz außerordentlich starker Anteilnahme des Publikums gegebenen Kammermusikzyklus mit einem vollen Erfolg ab. Bach, Schubert und Schumann verhalfen am letzten Abend dem Quartett und dem am Klavier mitwirkenden Max v. Pauer dazu. Als sehr wertvolle Bereicherung unseres Musiklebens hat sich das Neue Stuttgarter Trio (Kessissoglu, v. Akimoff, Donndorf) auch in seinem dritten Kammermusik-Abend bewährt. Jugentliche Frische und Lebendigkeit der Auffassung und meisterliche Beherrschung des Technischen vereinigt sich in dem Spiel der drei Künstler zu höchst anregender, genußreicher Gesamtwirkung. Die schwungvolle und klanglich fein abgetönte Wiedergabe der Trios op. 7 von Wolf-Ferrari und op. 32 von Arensky brachte den Künstlern rauschenden Beifall ein, und die Stimmpracht unseres Opernbasses Otto Helgers glänzte auch hier in großen Schubertschen Gesängen unvermindert. An bedeutungsvollen Erscheinungen sind nur noch die Aufführungen von „Faust's Verdamnung“ von Berlioz durch den Neuen Singverein unter Ernst H. Seyfardts Leitung (zur Feier des 40jährigen Bestehens des Vereins) und der Matthäus-Passion durch den Verein für klassische Kirchenmusik zu nennen. Für den erkrankten Leiter des Vereins, Erich Band, übernahm in letzter Stunde ohne Probe G. A. Nack den Dirigentenstab und leitete die Aufführung mit höchst anerkennenswerter Sicherheit zu gutem Gelingen.

Oscar Schröter

WEIMAR: Unsere Hofkapelle bot unter Raabes souveräner Leitung in ihrem

3. Beethoven-Abend die „Pastoralsymphonie“ und die „Siebente“. Als Intermezzo spielte Lilly Hollatz das aus der ersten Schaffensperiode stammende Klavierkonzert in C-dur recht brav, aber saft- und kraftlos. — Von Kammermusikdarbietungen sind zwei ausverkaufte Abende der „Brüsseler“ zu erwähnen, deren klangliche Wirkung leider unter den denkbar ungünstigsten akustischen Verhältnissen des Armbrustsaales zu leiden hatte, sowie ein große Hoffnungen auf die Zukunft erweckender Abend des neu gegründeten „Jenaer Streichquartetts“. Die jungen temperamentvollen Künstler gehen mit großem Ernst und sichtlichem Eifer an ihre verantwortungsvolle Aufgabe heran, verfallen aber in den fast allen jugendlichen Künstlern eigenen, aber verzeihlichen Fehler, die raschen Tempi zu schnell und die ruhigen Tempi zu langsam zu nehmen. Allerdings immer noch besser wie umgekehrt. — Wie man die sehr seltenen Doppeleigenschaften einer sehr guten Liedersängerin mit einer eben solchen Opernsängerin in sich vereinigen kann, zeigte der stürmischen Beifall auslösende Liederabend der Dresdener Hofopernsängerin Elisa Stünzner. Einen weiblichen Wüllner, mit allerdings sehr guten Stimmqualitäten, lernten wir in Leonore Wallner kennen; der Liederabend der Altistin Anna Stahl vermittelte die angenehme Bekanntschaft mit einer denkenden und fühlenden Sängerin. Von den drei neuen Liedern unseres einheimischen Komponisten Gustav Lewin, der den drei Sängerinnen ein verständnisvoller Begleiter war, gefiel am besten das stimmungsvolle „Gute Nacht“. — Einen vollen Erfolg hatte der Klavierabend Carl Friedbergs. Der reife Künstler bewältigte ein Riesenprogramm und machte uns mit einer sehr beifällig aufgenommenen Novität, der „Sonata eroica“ in cis-moll von W. von Baußnern, bekannt. — Die von Hermann Keller veranstaltete Aufführung des „Messias“, unter Mitwirkung des Stuttgarter Oratorienquartetts sowie des Organisten Quentin Morvaen und einem ad hoc zusammengestellten Orchester, kann ich leider nur registrieren, da ich krankheits halber der Aufführung nicht beiwohnen konnte. Aus demselben Grunde muß sich auch die einen Beethoven-Abend veranstaltende Pianistin Elaine Feez und Hermann Gura, der nur Vertonungen Goethescher Dichtungen sang, mit der bloßen Erwähnung begnügen.

Carl Rorich

WIESBADEN: Die Königliche Kapelle beschloß unter Mannstädt's Leitung ihre Symphoniekonzerte mit einer Vorführung von Verdi's „Requiem“; der Chor, aus Mitgliedern der verschiedensten Vereine gebildet, hielt sich recht wacker; treffliche Solisten waren zur Stelle, namentlich: Hertha Dehm low mit ihrer gutgeschulten, üppigen Altstimme und Mora v. Goetz mit ihrem reizumwobenen, lichten Hochsopran. Mannstädt selbst ließ sich kürzlich auch einmal als Pianist wieder hören: er spielte Bachs „Chromatische Phantasie“ und Schumanns „Humoreske“ mit wahrhaft sublimem Musikempfinden. Im selben Konzert erwarb sich die reichbegabte Geigerin Therese Sarata durch den Vortrag klassischer Werke wohl begründete Achtung. — Enthusiastisch wurde wieder Karl Klingler aufgenommen, der im Verein mit

der ihn äußerst liebevoll begleitenden Pianistin Paula Stebel, einen Sonatenabend veranstaltete. Eine neue Violinsonate Klinglers, dem Andenken seines Vaters gewidmet, überraschte durch Ernst und Größe der Anlage und, bei mancher Berührung mit Brahms'scher Kunstweise, durch edle Empfindungswärme. — Die glänzendsten Eindrücke der letzten Konzertzeit danken wir unserem städtischen Musikdirektor Karl Schuricht. Beethovens „Neunte“ in leidenschaftsvoller Darstellung, eine lebhaft inspirierte Wiederholung der Mahlerschen Symphonie „Das Lied von der Erde“, und die weihevollen Aufführungen einiger Kantaten von Bach (im Cäcilien-Verein) bezeugten zweifellos das von ebensoviel Kunstverstand als von Energie und Begeisterung getragene Direktionstalent des jungen Feuergeistes.

Prof. Otto Dorn

ZÜRICH: Das 6. Abonnementskonzert wurde bei trefflicher Wiedergabe durch Cherubini's Anacreon-Ouvertüre und Regers Hiller-Variationen eingerahmt. Willy Burmester konnte mit dem Vortrag von Mendelssohns Violinkonzert, das er mit Ausnahme einzelner Stellen einfach herunterspielte, und mehrerer kleiner von ihm bearbeiteter Tanzliedchen nicht befriedigen. Einen überaus günstigen Eindruck hinterließ Elena Gerhardt. Mit klangschöner, weittragender, nuancenreicher Stimme sang sie eine Szene aus „Der Widerspenstigen Zähmung“ von Goetz und einige Lieder von H. Wolf. Eugen d'Albert, der den Löwenanteil des 8. Abonnementskonzertes für

sich in Anspruch nahm, zeigte sich im Anschlag und in der beinahe unerreichten Technik noch als der alte Meister, wie man ihn von früher kannte. Der beispiellose Applaus ändert aber an der Tatsache nichts, daß d'Alberts Spiel nicht nachhaltig zu erwärmen vermag. Man verläßt den Konzertsaal; die scharfgeschnittene Persönlichkeit bleibt einem in der Erinnerung; der musikalische Gehalt ist verschwunden. — Es hält schwer, über den Liederabend unseres vielleicht Bedeutendsten unter den jüngeren Komponisten, Othmar Schöck, etwas Bestimmtes zu äußern, denn seine Kunst ist selbst noch allzu sehr im Fluß. Während seine früheren Schöpfungen häufig auf eine große Erfindungsgabe in der Melodik schließen ließen, mangelte es gerade in dieser Beziehung seinen zuletzt gebotenen Produktionen. Entweder entbehrten seine von Ilona K. Durigo gesungenen Lieder der melodischen Linie, oder deren Anlehnung an Vorgänger (Schubert, Schumann) trat zu klar zutage. Immerhin zeichneten sich beinahe alle durch großen Stimmungsgehalt und ausgezeichnet charakterisierende Kleinkunst aus. Erwähnt seien noch der in jeder Beziehung gelungene Klavierabend des jugendlichen Ernst Levy aus Basel sowie das Orgelkonzert des Zürchers Ernst Isler. Isler brachte hier Regers „Introduktion, Passacaglia und Fuge in e-moll“ (op. 127) und Enrico Bossi's op. 115 „Thema, Variationen und Fuge in E-dur“ zu erstmaliger Aufführung.

Dr. Berthold Fenigstein

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Unter den bildlichen Darstellungen Glucks nehmen die beiden ersten Blätter des ebenfalls ganz dem Meister gewidmeten Bilderteils eine besonders hervorragende Stelle ein; fast alle später entstandenen Bilder lassen sich nämlich auf das eine oder das andere von ihnen zurückführen. Das 1775 entstandene, großartig aufgefaßte und liebevoll durchgeführte Gemälde von Jos. Silfrède Duplessis (jetzt im Wiener Hofmuseum) zeigt den begeistert in die Ferne blickenden Gluck im farbenprächtigen Galakleide — in der hier gegebenen Technik läßt sich das leider nicht veranschaulichen — am Clavecin. Wohl am besten von allen Bildern gibt dieses die aristokratische Natur des „Ritters Gluck“ wieder, die so beredt aus seiner Persönlichkeit und aus seinen Werken spricht.

Die berühmte Büste von Jean François Houdon, aus derselben Zeit stammend, zeigt den Meister natürlicher, wie er etwa daheim ohne den Schmuck der Galaperücke ausgesehen haben mag.

Der folgende Stich St. Aubins aus dem Jahre 1781 trägt als Unterschrift das bekannte Wort des Pythagoras „Il préféra les Muses aux Sirènes“, das einst Wieland auf Gluck anwandte, als dieser noch nicht allgemein anerkannt war.

Die nach dem Gemälde Hammanns von Jab ausgeführte Litographie betont wieder mehr den Ritter Gluck. Selbstbewußt steht der Meister in voller Figur vor dem mit Noten bedeckten Tische, unter dem sich noch mehrere Bände seiner Werke befinden. Die in der rechten Ecke des Bildes befindliche Büste scheint uns die Sängerin Sophie Arnould, die erste Iphigenie, darzustellen.

An diese Darstellungen der Persönlichkeit des Meisters schließen sich zwei Blatt mit Ansichten von seinem Geburtsort Weidenwang; sie gehören zu dem Artikel von Frau Riegel-Autenrieth. Von Weidenwang kam Gluck nach Komotau in Böhmen, wo er als Schüler des Jesuitenkollegiums den ersten musikalischen Unterricht auf der jetzt noch erhaltenen Orgel in der Jesuitenkirche, deren Äußeres wir unseren Lesern ebenfalls zeigen, erhielt.

Durch die Güte des Antiquariats von Leo Liepmannsohn in Berlin können wir das Titelblatt der seltenen ersten italienischen Partiturausgabe von „Orpheus und Eurydice“ vorlegen, das Le Mire nach der Zeichnung von Monnet gestochen hat.

Zur Vervollständigung fügen wir noch Glucks Wohn- und Sterbehaus in Wien hinzu, ebenso das Grabmal auf dem Matzleinsdorfer Friedhofe und schließlich das Denkmal, das man ihm in München errichtet hat.



GLUCK
Gemälde von Jos. Silfrède Duplessis



U of M



GLUCK-BÜSTE
Von Jean Antoine Houdon





GLUCK

Zeichnung und Stich von Aug. de St. Aubin





GLUCK
Gemälde von Hammann, Lithographie von Jab

Uer M





KIRCHE



FREIER PLATZ MIT DENKMAL
IN DER NÄHE DER KIRCHE

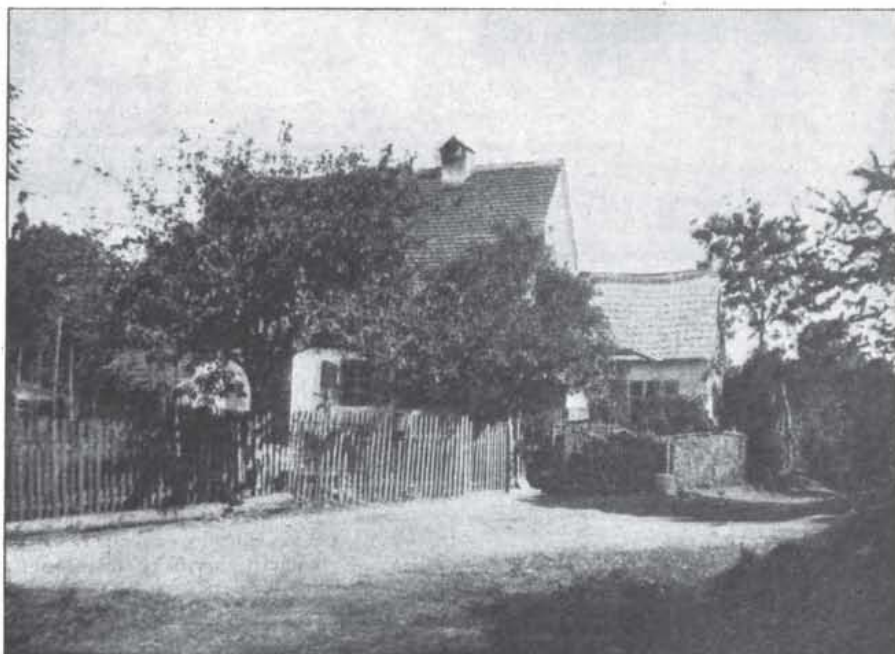


GESAMTANSICHT

GLUCKS GEBURTSORT WEIDENWANG

U. 19. 11.





GEBURTSHAUS



GEDENKTAFEL AM GEBURTSHAUS



DENKMAL

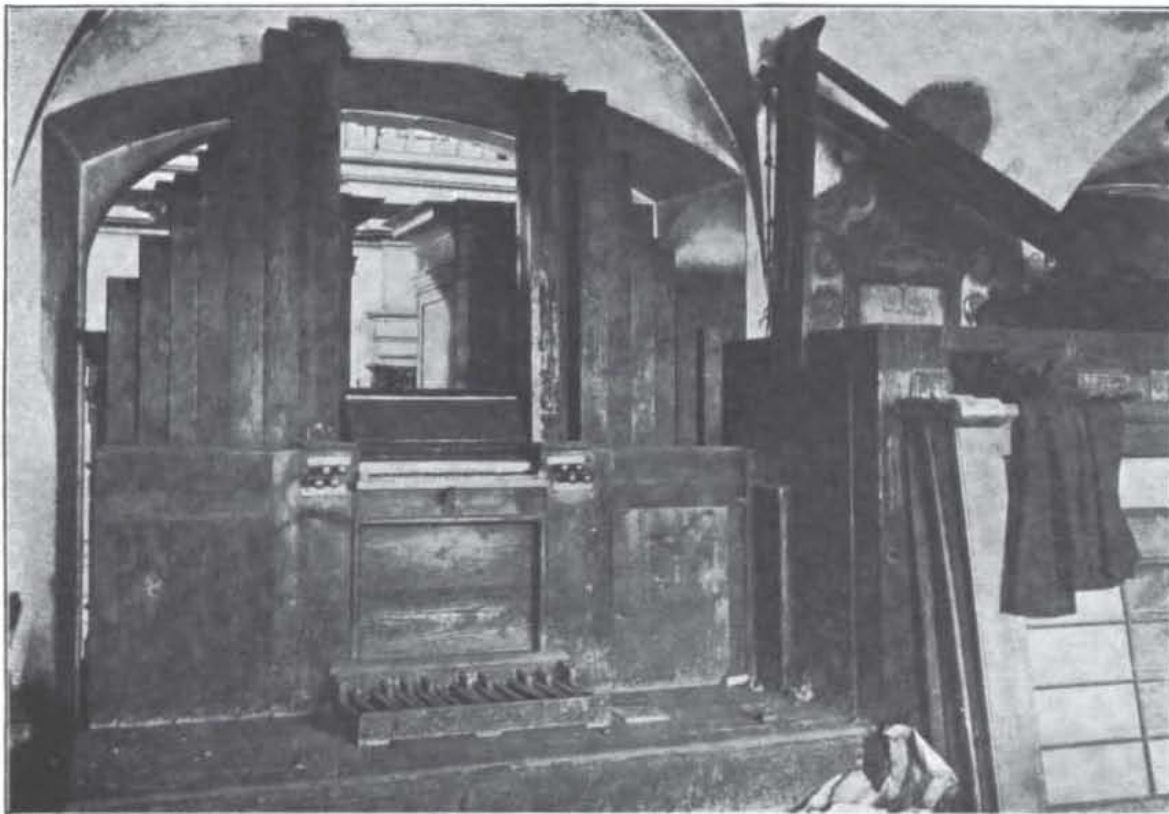
GLUCKS GEBURTSORT WEIDENWANG



DIE JESUITENKIRCHE ZU KOMOTAU



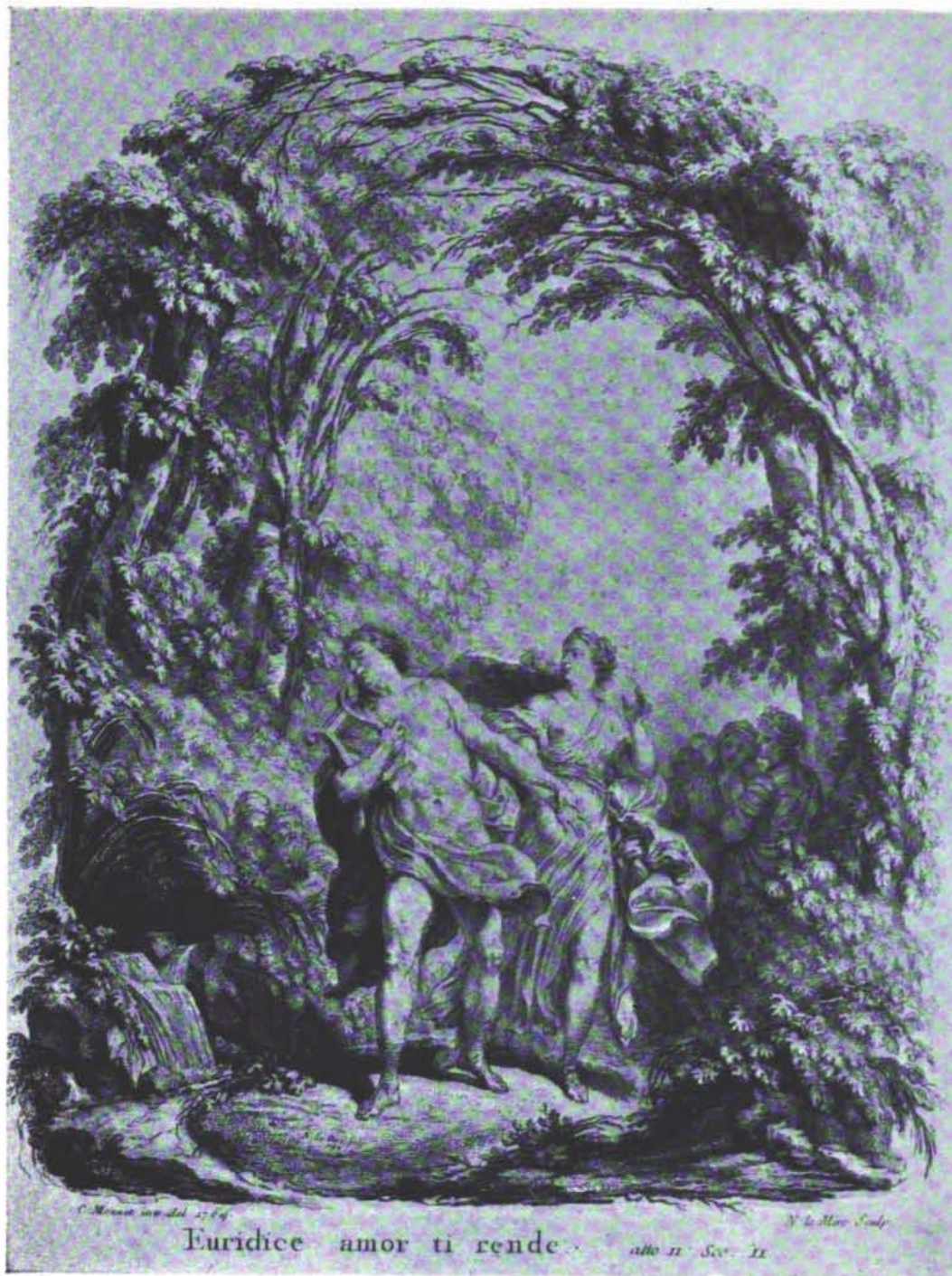
UoF M



GLUCK-ORGEL IN DER JESUITENKIRCHE ZU KOMOTAU



UoM



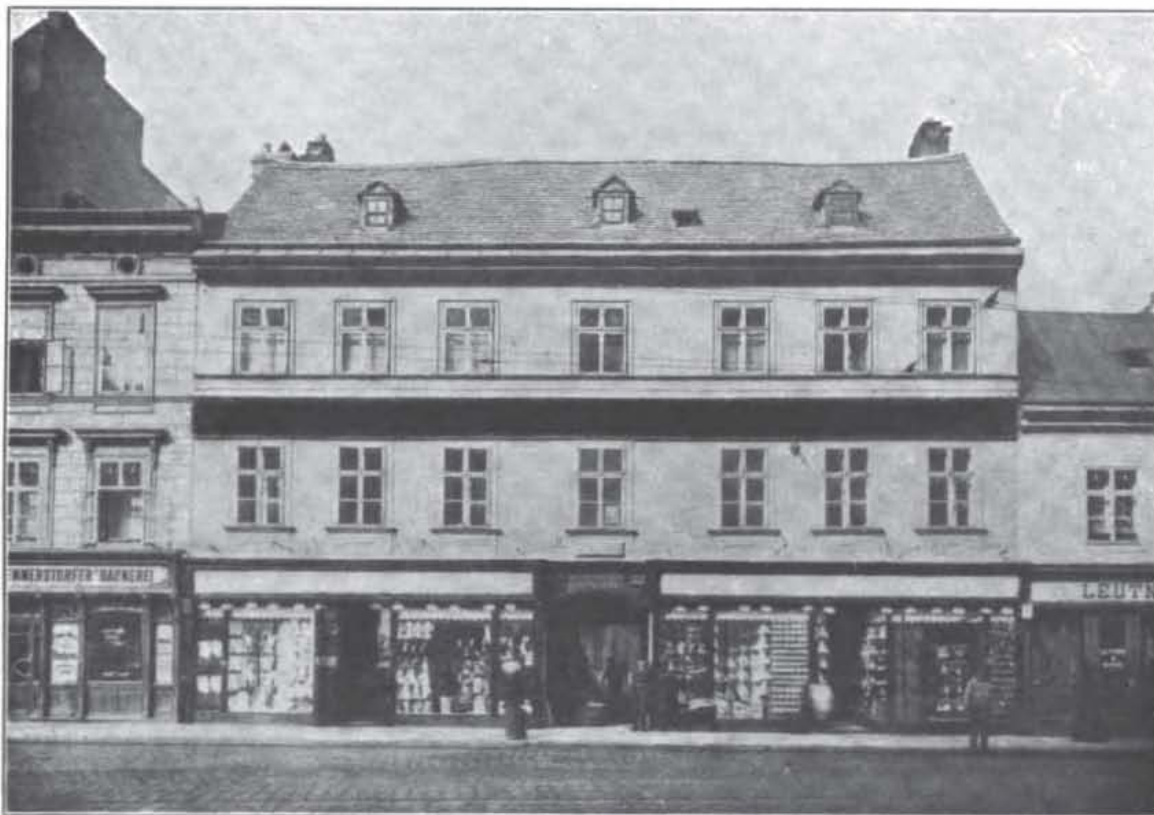
TITELBILD DER ERSTEN ITALIENISCHEN PARTITURAUFGABE
DES GLUCKSCHEN ORPHEUS

Gezeichnet von C. Monnet, gestochen von N. le Mire

XIII



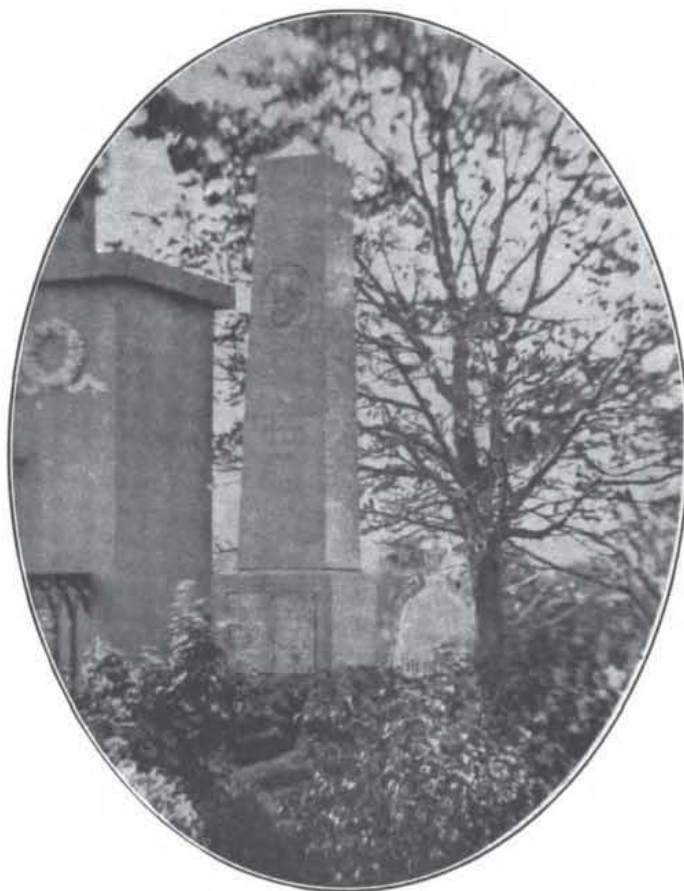
19



GLUCKS WOHN- UND STERBEHAUS IN WIEN



U of M



GLUCKS GRABMAL
AUF DEM MATZLEINSDORFER FRIEDHOFE, WIEN



U. 9. 9.



GLUCK-DENKMAL IN MÜNCHEN



UoM

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 20 · ZWEITES JULI-HEFT
13. JAHRGANG 1913/1914

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Das Mittelding, das Wahre in allen Sachen, kennt und schätzt man jetzt nimmer. Um Beifall zu erhalten, muß man Sachen schreiben, die so verständlich sind, daß es ein Fiaker nachsingen könnte, oder so unverständlich, daß es ihnen, eben weil es kein vernünftiger Mensch verstehen kann, gerade deswegen gefällt.

Mozart

INHALT DES 2. JULI-HEFTES

MAX KALBECK: Zu Scheidemantels „Don Juan“-Übersetzung

FRANZISKA MARTIENSSEN: Messchaert's Bel canto

OTTO KELLER: Gluck-Bibliographie (Schluß)

MAX SCHNEIDER: Albert Kopfermann †

MAX UNGER: Das III. Leipziger Bach-Fest

REVUE DER REVUEEN: Zum 50. Geburtstag von Richard Strauß. I: Aus Zeitschriften II: Aus Tageszeitungen

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:

Ernst Neufeldt, Edgar Istel, Wilibald Nagel, Hjalmar Arlberg, Wilhelm Altmann, Wolfgang Golther, Hermann Wetzel, Arno Nadel, Ernst Schnorr von Carolsfeld, Walter Dahms, Otto Hollenberg, Emil Thilo

KRITIK (Oper und Konzert): Aachen, Antwerpen, Augsburg, Barmen, Basel, Bingen, Bochum, Brunn, Chemnitz, Coblenz, Danzig, Dessau, Diedenhofen, Dortmund, Dresden, Freiburg i. B., Genf, Gießen, Görlitz, Gotha, Hagen i. W., Halberstadt, Johannesburg, Kopenhagen, Krakau, Lauchstedt, Leipzig, Lübeck, Mainz, Meiningen, München, Münster i. W., Nordhausen a. H., Nürnberg, Osnabrück, Paris, Pforzheim, Plauen i. V., Posen, Reval, Riga, Rostock i. M., Stettin, Straßburg i. E., Teplitz-Schönau, Trier, Warschau, Weimar

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Gluck, nach einem alten Stich; Gluck, Stich von Weger; Gluck-Medaille; Gluck nach dem Gemälde eines unbekannten Autors; Vignette zu Glucks „Feste d'Apollo“; Johann Friedrich Reichardt, Stich von Riedel nach dem Gemälde von Graff; Friedrich Gernsheim, nach einer Pariser Photographie (1860); Albert Kopfermann, Radierung von Erich Kuhn

NAMEN- UND SACHREGISTER ZUM 51. BAND DER MUSIK
NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Eingesandt, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahreinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

ZU SCHEIDEMANTELS „DON JUAN“-ÜBERSETZUNG

VON MAX KALBECK IN WIEN¹⁾

Sehr geehrter Herr Redakteur!

Karl Scheidemantel, der preisgekrönte Don Juan-Übersetzer des Deutschen Bühnenvereins, hat in Ihrer vortrefflichen Halbmonatsschrift (XIII. 18) die Prinzipien dargelegt, nach denen er bei seiner Bearbeitung des Da Ponte'schen Originaltextes verfuhr. Ich will mich hier in keine Polemik mit Herrn Scheidemantel einlassen, sondern lediglich eine Tatsache feststellen, die seiner Kenntnis entgangen zu sein scheint.

Er sagt, mit Beziehung auf einen Passus des Preisausschreibens vom 10. Februar 1912: „Wenn keine der bisherigen Fassungen [des verdeutschten Don Juan-Textes] allgemeines Bürgerrecht zu erringen vermochte“, so muß das seine Gründe haben.“ Bei näherer Prüfung des Sachverhalts will er dann zu der Einsicht gekommen sein, daß die bisherigen Übersetzungen alle miteinander nichts taugen, und sucht an der Hand von Beispielen diese Privatmeinung coram publico zu begründen.

Ich war nicht wenig erstaunt, Zitate aus meinem alten, 1886 in Wien herausgegebenen Don Juan-Buche wieder zu begegnen, das längst von eigenen neueren Versuchen auf diesem Gebiet überholt worden ist. Im Jahre 1906 unternahm ich, auf Anregung Gustav Mahlers, eine kritische Revision meines früheren Textes, der, obwohl er, seit dem Don Juan-Jubiläum von 1887 in der Wiener Hofoper von Wilhelm Jahn eingeführt, bei Sängern, Publikum und Kritik beliebt war, mir selber längst nicht mehr gefiel. Aus der freien Bearbeitung von 1886 wurde der sich möglichst eng an das Original anschließende, wenn auch keineswegs am Buchstaben Da Pontes klebende Text von 1906, der noch heute bei der Wiener Hofoper in Gebrauch ist.

Die von Scheidemantel nach dem Buche von 1886 zitierte B-dur Arie Octavios hat seit 1906 folgenden Wortlaut:

Geht zu der Auserkor'nen,
Die einsam sonst verzagt,
Naht euch der Gramverlor'nen
Als Tröster, wenn sie klagt.
Sagt, was ich hier verspreche,
Daß, wenn entlarvt der Freche,
Die Schmach ich blutig räche,
Eh' noch der Morgen tagt.

¹⁾ Im Nachstehenden bringen wir eine Zuschrift Max Kalbecks zum Abdruck, die als Ergänzung bzw. Richtigstellung mancher Ausführungen des Scheidemantel'schen Artikels („Meine Don Juan-Übersetzung“) in Heft 18 des laufenden Jahrgangs unsere Leser sicherlich interessieren dürfte. Red.

Der heroische Aufschwung, den die Arie bei Mozart nimmt, darf nicht von dem spießbürgerlichen Entschluß des Ritters gelähmt werden, Don Juan bei den Gerichten zu belangen. Für subtile moralische Erwägungen hat das Theaterpublikum weder Zeit noch Lust. Ein Octavio, der, konform mit der Musik, den Degen zieht, wird von ihm immer sympathischer begrüßt werden, als der die Polizei alarmierende Wortheld.

Ebenso klopft Scheidemantel mit seiner Kritik des Champagnerliedes in neuer Fassung noch immer die alten Kleider aus, die ich vor achtundzwanzig Jahren trug. Heute heißt der Text:

Laß den Champagner
Schäumen zum Feste,
Daß meine Gäste
Glühen vom Wein.
Was sich an Mädchen
Findet im Städtchen,
Trommle zusammen,
Locke herein!
Wollen sie tanzen dann,
Jede was andres:
Hier Menuetto,
Dort einen Kontre,
Dort Allemande,
Sage nicht nein!
Ich aus dem Kreise
Stehle mich leise,
Liebesgeflüster
Ladet mich ein
[Zum Stelldichein].
Nur keine Sorgen:
In dein Register
Kommen schon morgen
Zwanzig hinein!

Da ich einmal dabei bin, will ich, wenn's erlaubt ist, noch ein paar Proben meines von mir immer wieder verbesserten Textes geben. Hier das Ständchen:

O zeige dich am Fenster, du holde Kleine,
Daß ich nicht unerhört um Liebe werbe!
Wenn ich vergebens hier im Dunkel weine,
Mit eignen Augen dann sieh, wie ich sterbe!

Der Honig deiner Lippen weckt mein Sehnen,
Wohl viel süßere Labe kannst du mir geben;
Verlange grausam nicht noch mehr der Tränen,
Komm doch ans Fenster, komm, mein Schatz, mein Leben!

Mozarts Canzonetta, die „seltene Blume von wunderbarem Farbenschmelz und berauschendem Duft“ (Otto Jahn) ist eine exotische Pflanze, die nach ihrem eigenen Humus verlangt, wenn sie in fremden Landen fortkommen soll.

Nun die von den Übersetzern arg vernachlässigte Arie, mit der Don Juan die auf ihn fahndenden Bauern wegschickt:

Drei Mann sogleich zur Rechten hin,
Nach links ihr andern dreil
Behutsam, still, dann fangt ihr ihn —
Nur laßt ihn nicht vorbeil

Er war mit seinem Schatze
Noch eben hier am Platze,
Ich hab' ihn erst gesehen
Dort unterm Fenster stehen.
Und habt ihr ihn, dann packt ihn,
Erschlagt ihn und zerhackt ihn,
Der Schuft ist vogelfrei.

Beachte wohl ein jeder
Am Hut die weiße Feder,
Den langen weißen Mantel,
Den Degen auch dabei.

Doch müßt ihr euch beeilen!
Nur hurtig, ohne Weilen! (Die Bauern ab.)
(Zu Masetto) Nun sind allein wir Zwei.
Du sollst gar bald erfahren,
Warum es also sei.

Der Text gibt sich Mühe, die in Mozarts Musik plastisch hervortretende überlegene Ironie Don Juans zu unterstützen.

Zerlinas C-dur Arie („Vedrai carino“):

(Rezitativ) Ei was, sonst weiter nichts? Wenn du nur sonst gesund bist!
Komm jetzt mit mir nach Hause, und wenn du mir
Versprichst, dich nicht zu übereilen,
So will ich ganz allein dein Übel heilen.

Sehn wirst du, Lieber,
Ich heil dein Fieber;
Ich weiß ein Mittelchen,
Das geb' ich dir.

Es hilft untrüglich
Und schmeckt vorzüglich,
Vom Apotheker ist's
Kein Elixier.

Als linden Balsam auch
Magst du's erproben,
Du wirst mich loben,
Segnen dafür.

Macht es dir Sorgen,
Wo ich's verborgen
Habe bei mir?

Fühlst du es klopfen hier?
Ohn' es zu nennen,
Wirst du's erkennen,
Das helfe dir!

Schließlich noch meine Fassung der Register-Arie Leporello's:

(Rezitativ) . . . Da seht nur
Dies korpulente Buch hier;
Drin stehen alle die Namen seiner Schönen.
In jedem Flecken, jedem Dorf, jeder Stadt, jeder Landschaft
Rühmt sich mein Herr seiner weiblichen Bekanntschaft.

Schöne Donna! Sehet hier das Register
Aller Frau'n, die mein Herr je begehrte,
Das von Tage zu Tag ich vermehrte —
Wenn's gefällig, dann bin ich so frei.

In Italien sechshundertundachtzig,
An vierhundert in Deutschland — es macht sich;
Neunzig in Frankreich, in England kaum dreißig,
Aber in Spanien tausendunddrei!
(Da ist sie auch dabei.)

Manches fromme Kind vom Lande,
Mädchen, meist vom Bürgerstande,
Baronessen und Komtessen,
Ja sogar drei Prinzipessen,
Alle hat er sie besessen,
Jeder Farbe und Gestalt,
Schön und häßlich, jung und alt.

Bei Blondinen
Engelsmienen,
Sanftes Sehnen,
Leichte Tränen!
Bei den Braunen
Teufelslaunen,
Heiß Begehren
Süß Gewähren!
Schlanke Glieder,
Dralle Leiber,
Jungfern wieder
Und dann Weiber!

Große prächtig,
Stolz und mächtig,
Gravitätisch,
Majestätisch!
Nett und zierlich
Und possierlich
Feine Kleine —
So hat an allen
Er sein Gefallen.

Dort die Alte
Mit der Falte
Ist kein süßer
Lückenbüßer;
Hier, wofür er immer glühte:
Zarter Jugend erste Blüte.

Da's ihm gleich ist,
Ob sie reich ist,
Ob sie rosig
Oder bleich ist,
Lockt er alle
In die Falle —
Nun, ihr wißt ja, wie er's macht.
Schenkt ihr Liebe
Diesem Diebe,
Dann, ihr Armen, gute Nacht!

Ein Übersetzer, der sich bei diesem Hauptstück der Sing- und Redekunst, diesem Meisterwerk musikalischer Charakteristik, ängstlich an die Rockschöße des Librettisten hängt, anstatt den Odem der Musik unter die Flügel zu nehmen, wird schwerlich zum Ziele kommen.

Genug der Proben. Ob sie, wie das übrige auch, sich ebenso leicht singen wie lesen, ohne mehr als erlaubt von Mozart und Da Ponte abzuweichen, läßt sich nur auf der Bühne oder mit dem Klavierauszug in der Hand erweisen. Leider liegt dieser noch nicht gedruckt vor, wie der bei C. F. Peters erschienene Auszug von „Figaros Hochzeit“, der meinen ebenfalls von Mahler in der Wiener Hofoper eingeführten Text enthält. Wer das Ganze kennen lernen und nicht darauf warten will, bis das Buch in endgültiger Redaktion nebst einer Abhandlung über die Inszenierung des „Don Juan“ von der Universal-Edition neu herausgegeben sein wird, kann den Text, nach der Bearbeitung von 1906, von demselben Verlage durch jede Musikalien- oder Buchhandlung beziehen.

Warum meine Arbeit sich außerhalb Wiens nirgend „einzubürgern“ vermochte, hat wohl noch andere Gründe als ihre mir nur zu wohl bewußten Schwächen. Nicht zuletzt mag meine Abneigung vor dem Tamtam der modernen Reklame daran schuld sein. Solche Lärminstrumente vertragen sich schlecht mit einer Mozartschen Partitur.

Ich hatte Zeit meines Lebens keine Lust, vor oder hinter mir her-zulaufen. Daß ich heute ausnahmsweise in einer eigenen Sache plädiere, die mir, weil sie zugleich die Mozarts ist, besonders am Herzen liegt, geschieht deshalb, weil ich meine Übersetzung vor dem ausgestreuten Verdacht schützen möchte, sie habe mit dem Original wenig oder gar nichts gemein. Scheidemantel wußte nicht, daß 1886 mein letztes Wort in dieser Angelegenheit keineswegs gesprochen worden war, er kannte die neue, nun auch schon acht Jahre an der Wiener Hofoper in Gebrauch

stehende Fassung überhaupt nicht. Und gerade bei ihm, der sich mit den verschiedenen Versionen des Don Juan-Textes so eingehend beschäftigte, so großen Nutzen von ihnen zog, hätte man jene Kenntnis voraussetzen dürfen. Seine Zitate würden vor neunundzwanzig Jahren vielleicht etwas gegen mich bewiesen haben, heute sind sie nur Zeugen für die Haltlosigkeit seiner Gründe und Behauptungen. Daß Intendanten, Direktoren, Regisseure, Sänger und Musikschriftsteller aus freien Stücken sich um eine ihnen unbequeme, vielleicht unnötig scheinende Neuerung bekümmern sollten, die zu beurteilen sie kaum verhalten werden können, auch wenn sie, außer den erforderlichen seltenen Fähigkeiten, die dazu gehörige Lust und Liebe, Muße und Ruhe aufbrächten, — ist im Zeitalter des Amerikanismus billigerweise nicht zu verlangen. Noch weniger aber, meine ich, darf meiner Bearbeitung die Eignung zum „allgemeinen Bürgerrecht“ feierlich abgesprochen werden von einem Superarbitr à la Scheidemantel, der nicht einmal weiß, daß an Stelle des von ihm verurteilten Textes ein ganz anderer in Frage käme.

So stehen die Dinge. Mögen sie stehen bleiben oder weiter gehen, wohin sie wollen und können! Ich habe die Einbildung nie gehabt, der beste Don Juan-Übersetzer zu sein, nur den verzeihlichen Ehrgeiz, es zu werden. Sollte es meiner fruchtlosen Arbeit nach wie vor nicht glücken, das „allgemeine Bürgerrecht“ zu erwerben — und die Aussichten dazu sind ja so gut wie geschwunden — so wird mich auch diese üble Erfahrung nicht beirren. Mein bißchen gutes Recht aber will ich mir wenigstens nicht verkümmern lassen.

„Es ist niemand so ungerecht, den es nicht unbillig dünket, wenn man ihm unrecht tut,“ sagt der „Schwabenspiegel“.

In der Hoffnung, daß Sie, hochgeehrter Herr Redakteur, ebenso denken, begrüßt Sie

Ihr

in ausgezeichnete Hochachtung Ihnen ergebener

Max Kalbeck

Wien, 22. Juni 1914

MESSCHAERT'S BEL CANTO

VON FRANZISKA MARTIENSSEN IN LEIPZIG ¹⁾

„Charakteristisch für das italienische Schönheitsgefühl ist die geringe Anzahl von Details und somit die Größe der Konturen.“ Stendhal

Allgemein ist das Bedauern über das Immer-seltener-Werden des bel canto, des wahren „schönen Singens“, wie wir es als das Ideal und den sicheren Besitz früherer Jahrhunderte beschrieben finden, und wie es jedem unbefangenen poetisch-musikalischen Empfinden heute und zu allen Zeiten mehr oder minder deutlich in der Vorstellung vorschwebt. Von italienischer Methode wird noch immer genug gesprochen, und ihre Schlagworte werden noch eifrig im Munde geführt. Aber der Erfolg will sich nicht mehr wie einst einstellen. Die Sehnsucht nach dem Kunstideal eines deutschen bel canto ist immer lauter geworden.

Wer über den Begriff des bel canto sich theoretisch klar werden will, pflegt die Schriften und Überlieferungen der alten Italiener zum Studium heranzuziehen. In bezug auf den Ton, die Tonbildung, geben sie wenig Greifbares. Sie suchen für diesen Gegenstand in naiver und durchaus als natürlich gerechtfertigter Weise mehr durch Schilderung der seelischen und sinnlichen Wirkung auf den Zuhörer das richtige Bild aufzustellen, als etwa durch genauere Bestimmung des stimmlichen Vorganges und seiner Bedingungen. Die Ausdeutung der wenigen von ihnen fixierten Grundregeln und Formeln für die Tonbildung hat im Laufe der Zeit die größten Gegensätze der Ansichten und Meinungen hervorgebracht, obwohl in dem Endbegriff des wahrhaft schönen Gesangstones selbst die widersprechendsten Vorstellungen merkwürdigerweise sich zu einem gemeinsamen Ideal immer wieder zu vereinigen pflegen.

Im Gegensatz aber zu den in dieser Beziehung nur unbestimmten und sehr knappen Anweisungen finden wir für die Frage, welche Anforderungen in musikalisch-technischer Hinsicht an den Sänger der ausgesprochenen bel canto-Periode gestellt wurden, ausgiebigste und bedeutsamste Belehrung. Wer, wie das nun heute von mancher Seite geschieht, für diesen Teil der Gesangstechnik nur ein mitleidiges Achselzucken hat, ihn zum alten Eisen zählt, und wer auf Grund der augenblicklichen Vorherrschaft eines Gesangsstils, der im wesentlichen der Charakteristik des Wortes den bedeutsamsten Platz einräumt, alles andere für völlig entbehrlich hält, kennt nicht den erzieherischen Wert dieser alten „musikantischen“ Stimmschulung.

¹⁾ Wir entnehmen dieses Kapitel der demnächst in B. Behrs Verlag (Friedr. Feddersen) Berlin-Steglitz erscheinenden Studie „Johannes Messchaert. Ein Beitrag zum Verständnis echter Gesangkunst“ von Franziska Martienssen. Red.

Während die moderne Gesangstheorie allmählich gemäß dem gesamten modernen Kompositionscharakter neben den Fragen der Tonbildung den Text und die Textwiedergabe durchaus in den Vordergrund stellt, liegt der Kernpunkt des *bel canto* bekanntlich in der instrumentalen Behandlung der Singstimme. Die Stimme ist ebensowohl ein Instrument wie eine Geige oder Flöte: diese Voraussetzung bildete die Grundlage der Stimmschulung. In den Schriften der Alten werden vom Sänger alle diejenigen musikalischen Fertigkeiten verlangt, die zu dem Studiengang eines Instrumentalisten gehören.

Mit welchem Recht dürfen wir nun Johannes Messchaert als einen Vertreter des *bel canto*, als einen Meister dieser Kunst bezeichnen? Wenn der manchmal gegen den *bel canto* erhobene Vorwurf recht hätte, der da sagt, seine Vertreter „brächten meist den geistigen Gehalt einer Komposition dem schönen Tone zum Opfer“, so dürfte man Messchaert nicht mit dem *bel canto* in einem Atem nennen: Messchaert, den Liedersänger von größter Beweglichkeit und geistiger Lebendigkeit des Ausdrucks! Aber gerade für diese Charakterisierungs- und Modulationsfähigkeit in Messchaert's Gesang gibt es neben seiner vollendeten Sprachbehandlung nur eine Erklärung: völlige Souveränität über die Mittel, die in erster Linie durch das Studium, durch die vollkommene Beherrschung des *bel canto* gewonnen wurde.

Ein möglichst deutliches Bild davon ist unerlässlich, um zu den Wurzeln einer solchen hohen Gesangskultur, wie Messchaert sie verkörpert, vorzudringen.

Das „Genre des Cantabile“ war es, das den Kernpunkt der *bel canto*-Periode bildete und als das *non plus ultra* des Gesanges bezeichnet wurde. Die Pariser Gesangsschule (um 1800) beklagt lebhaft, daß das Cantabile „unglücklicher- und unverantwortlicherwise jetzt sowohl in der Instrumental- als Vokalmusik vernachlässigt werde oder vielmehr ganz zugrunde gerichtet. Es wäre zu wünschen, man könnte es wieder in sein ehemaliges schönes Leben zurückversetzen. Wir würden den ernstlichen Studien, welche demselben vorangehen müssen, ganz unstreitig vortreffliche Sänger zu verdanken haben, die um uns her entstehen würden.“ Und es folgen die lebhaftesten Klagen über die ungenügende Ausbildung der derzeitigen Sänger, und darüber, daß „der wahre Geschmack und die wahrhaft schöne Art zu singen gänzlich vernichtet und verbannt“ worden seien, so daß man im Publikum „kaum eine Ahnung mehr davon hat“.

Das Studium des Cantabile war in der Tat der Kern der altitalienischen Gesangslehre. Wie dieses Studium im einzelnen gehandhabt wurde, ist für jeden, der sich aufmerksam mit diesen Fragen beschäftigt, aus den Überlieferungen im Umriß ziemlich deutlich zu erkennen, und gibt den besten Aufschluß über das Wesen des *bel canto*. Die überlieferten Anweisungen für den rhythmisch charakteristischen, den bewegten Koloratur-

gesang bilden den zweiten Hauptteil und die Ergänzung des Bildes. Die Berichte über die Leistungen und Wirkungen der alten Sänger sind wohl dazu angetan, diesem Bilde warme und blühende Farben zu geben.

Die Grundlage der Gesangsübungen bildete das Studium der *messa di voce*, des Schwelltones mit sorgfältig abgestuftem Übergang vom *pp* ins *ff* und zurück zum *pp*. Es wird berichtet, daß die alten Sänger besonders diesem Studium jene Fülle und Biegsamkeit ihrer Stimme zu verdanken hatten, „von welcher man keine Ahnung mehr hat“. Und Mannstein vergleicht einmal einen so gesungenen Ton mit einem „Baum mit Knospen, Blättern, Blüten und Früchten, dann entlaubt und endlich ersterbend — er ist Anfang, Mittel und Ende, Geburt, Wachstum und Tod, Kindheit, Lebensfülle und Entschlafen — Wiege und Grab reichen sich in ihm symbolisch die Hände.“ Diese enthusiastische Hingabe an eine einfache Erscheinungsform der Stimmgebung spricht für sich selbst.

Wir wissen alle heute noch genau so gut wie jene alten Meister, welch unübertreffliches Ausbildungsmittel dem Gesangsstudierenden in der *messa di voce* an die Hand gegeben ist. Es wird auch keineswegs ungewöhnlich oder verwunderlich anmuten zu erfahren, daß in dem Studiengange eines solchen Künstlers wie Messchaert die *messa di voce* die größte Rolle gespielt hat und noch auf der Höhe seiner Meisterschaft seine tägliche Übung blieb. Doch wird es notwendig sein, den Wert des Einflusses dieses Studiums auf seine gesamte Entwicklung eindringlich zu würdigen — und der ist kaum zu überschätzen. Nicht nur daß das sorgfältige unablässige Üben der *messa di voce* ihm vollständig alle Atemstudien ersetzte, so daß er sie für sich ganz entbehren konnte, sondern er hat vor allem dieser Übung eins zu danken: die ausgezeichnet abgestufte Dynamik seines Gesanges, seine Beherrschung der feinsten Unterschiede des Stärkegrades.

Man muß einen Schwellton von Messchaert gehört haben, um zu wissen, daß das Singen dieses Tones ihm weit mehr als eine bloße technische Übung bedeutet; es klingt darin eine reine Freude, eine innere Ergriffenheit am Klange, ein immer unersättliches Hinstreben nach der absoluten klanglichen Schönheit: man versteht da ganz, was die Alten die geistigen Eigenschaften des schönen Tones nannten (formuliert als „Süßigkeit, Adel und Charakter“).

Messchaerts Dynamik ist darum von solcher Eindringlichkeit, weil, obgleich sie in hohem Maße von einer seltenen musikalischen Intelligenz diktiert ist, daneben doch immer in ihr ein seelisches Moment mitspricht, das nicht nur vom Dichter, vom Wort, vom Textsinn seinen Ausgang nimmt, sondern den Absichten des Komponisten mit den feinsten Sinnen nachtastet. Hierin liegt ein großer Teil des Geheimnisses, daß dieser Künstler ohne die mindesten verblüffenden Äußerlichkeiten, ohne alle

künstlerischen „Knalleffekte“, rein durch die schlichteste natürlichste Gebung, durch ein wundersam bewegtes Auf und Ab der dynamischen Schattierung die Menge so vollständig in seinen Bann zu ziehen vermag.

Ein Kokettieren mit dem Piano auf grobe äußere Wirkungen hin ist ihm ebenso ein Greuel wie das Gegenstück, die Stimmprotzerei im Forte. Wie differenziert sein Empfinden dafür ist, kann man recht deutlich beobachten an solchen Stellen, wo der Effekt eigentlich auf der Hand liegt und kein Sänger ihn sich leicht entgehen läßt; z. B. höre man den Schluß des Brahmsliedes „In Waldeseinsamkeit“ in der Wiedergabe fast sämtlicher bekannten Konzertgrößen mit dem sehr wirkungsvollen Effekt des absoluten unterschiedslosen Piano (ferne, ferne sang eine Nachtigall), und dagegen in der ganz andersartigen Interpretation Messchaert's, die durch den pulsierenden Wechsel der Stärkegrade einen überraschenden Ausdruck gewinnt. (Fixieren läßt sich das nicht: man beobachte das beide Male voll ausströmende „sang“ und das zögernde Nachlassen der Tonintensität bis zum letzten Piano der Wiederholung. Er erreicht mit der Sparsamkeit in der Verwendung des Mittels an dieser Stelle das, was kaum sonst einem gelingt — jene Wirkung, die durch ein gebanntes atemloses Schweigen des Publikums nach dem Verhalten des letzten Tones bekundet wird).

Es ist sicher und gibt zu denken, daß die alten Sänger ihre außerordentlichen dramatischen Wirkungen ganz anderen Mitteln verdankten, als sie heute im allgemeinen überhaupt angewandt werden. Das bezieht sich besonders auch auf die dynamischen Abstufungen. Die häufige Anwendung von regelrechten Schwelltönen innerhalb des Gesanges ist, als ein Gegenstand des damaligen Zeitgeschmacks, für diese Frage nicht so wesentlich; desto mehr verdient die Tatsache unsere Beachtung, daß dazumal das Forte ein Höhepunkt, eine besondere Ausdrucksnuance, gewissermaßen eine Ausnahme war, und der normale mittlere Stärkegrad mehr nach dem mezzo piano als dem mezzo forte hinneigte. Es wurde also im Durchschnitt nach unseren Begriffen ziemlich „leise“ gesungen. Dadurch war die Möglichkeit eines mannigfachen Lichteraufsetzens, einer ausge dehnten Schattierung, scharfer Akzentgebung und hinreißender Steigerung nach den wirklichen Höhepunkten, nach den Spitzen des Ausdrucks ganz natürlich gegeben.

In der Pariser Gesangsschule finden sich dann schon Klagen über das „greuliche Drauflosschreien, daß man die Ohren zuhalten möchte; und was das tollste ist — so etwas möchte er (der Sänger) gern für ein unfehlbares Zeichen von Wärme und empfindungsvoller Sprache der Bühne gehalten wissen“. Man denke an Tosi, der schon 1723 über die deutschen schlecht geschulten Bassisten gespöttelt hatte, daß sie „im Brüllen ihren Ruhm suchen“. In der Gegenwart ist bekanntlich durch die Anforderungen, welche die Orchesterbesetzung und die großen Räume an die Ausdehnung

des Stimmklanges der Sänger stellen, die normale grundlegende Tonstärke durchschnittlich ein ausgesprochenes Forte, welches sich bei Steigerungen im Verhältnis sehr wenig verstärken läßt. Das Piano wird schon als besonderer Effekt, als Ausnahmewirkung angewendet — also ganz im Gegensatz zu der früheren Zeit. Das zu schelten und ändern zu wollen, wäre wohl töricht und vergeblich den Tatsachen gegenüber. Aber was auf der Bühne, in den großen Theatern vielleicht nötig und unumgänglich sein mag, braucht nicht auf jeden Konzertsaal, auf den Lied- und Oratoriengesang übertragen zu werden. Da wird in diesem Punkte bekanntlich viel gesündigt. Intensität des Tones wird mit schreiender Kraft verwechselt; die Wirkung wird anstatt von der Schönheit, Elastizität und Ausdrucksfähigkeit oft genug von der Stärke und Gewalt des Stimmklanges erhofft — ein Maß ist nicht zu erkennen — und so haben sich die Ohren der Zuhörer schon allgemach an die rohen, groben Darbietungen eines gewissen Stimmathletentums gewöhnt. Doch nicht so ganz und gar, daß ihnen einem echten Gesangkünstler gegenüber nicht die Erkenntnis aufginge: es gibt noch etwas Höheres als das einzig mit Hilfe der Deklamation nuancierte Forte- und Fortissimo-Singen; es gibt noch ein anderes Gesangsideal als das Produzieren von „großen Tönen“. Gottlob haben wir Sänger — wenn ihre Zahl auch nicht sehr groß ist — die durch ihre Kunst dafür sorgen, daß dem Publikum diese Einsicht nicht ganz verloren gehe. Und unter ihnen dürfen wir Messchaert an erster Stelle nennen.

Die so überaus vornehme künstlerische Zurückhaltung Messchaerts in bezug auf den Stärkegrad kann gar nicht oft und eindringlich genug hervorgehoben und als Muster für unsere jungen Konzertaspiranten aufgestellt werden. In der Feinheit, Geistigkeit und Belebtheit seiner Dynamik bringt er der Gegenwart das Ideal der Blütezeit der Gesangkunst wieder nahe. Daß das viel bedeutet innerhalb unseres heutigen Konzertlebens, das hat unsere Zeit auch deutlich genug empfunden. Davon zeugt die Ausnahmestellung, die man diesem Künstler allgemein einräumt, davon zeugen auch viele Worte über ihn, in denen das hier Berührte schon ausgesprochen liegt. Wäre seine Art zu singen nicht wirklich eine Ausnahmeerscheinung — wie hätte dann z. B. das Wort von dem „berühmten Messchaertschen Legato“ geprägt werden können?

Woher kommt es, daß diese erste Anforderung des melodischen Gesanges, des Cantabile, in vollendeter Ausführung so selten geworden ist, daß sie bei Messchaert fast wie eine Offenbarung wirkt? Der Grund liegt eben klar genug in der Art der gegenwärtigen Gesangsschulung, die das rein Musikalische gegenüber den Fragen der absoluten Tonbildung, der Textbehandlung und einer deklamatorischen Affektlehre in den Hintergrund stellt. Der Satz: „Gesang ist gesteigerte Rede“ hat den ergänzenden und wohl gleichberechtigten: „die Stimme ist ein musikalisches Instrument“

in den meisten Fällen zurückgedrängt. Doch wird das Bewußtsein im Publikum eben immer lebendiger, daß dadurch die Ausdruckskraft gerade der gesanglichen Deklamation sich ihrer wichtigsten Hilfsquellen begeben hat und sehr verarmt ist. Die Erfolge und großen Wirkungen der andersartigen Kunst Messchaerts ruhen auf diesem Bewußtsein.

Das Messchaertsche Legato ist so leicht und natürlich, als wäre es eine Unmöglichkeit, die betreffende melodische Linie überhaupt anders zu geben; es ist kein bloßes Gleitenlassen der Stimme, sondern jeder Ton steht zu seiner Zeit rund und klar umrissen da und wird voll ausgesponnen; kein Portamento verbindet die Intervallstufen, und doch nimmt das Ohr die Folge der Töne so ununterbrochen, so beinahe gleichzeitig auf, wie das Auge den Schwung einer Linie sieht. Der einzelne Ton erhält keinen „Drucker“, keinen schwerfälligen Atemnachschieb: es ist, als hörte man in jedem Tone noch den vorhergehenden klingen, oder als würde in Wahrheit nur ein einziger Ton ausgehalten, der durch ein Wunder der Illusion in unserer Vorstellung die Form einer Melodie annimmt.

Es ist sicher, daß jeder tüchtige Geiger auf seiner Geige ein Legato von gleicher Qualität hervorbringen kann. Aber die Wirkung dieser musikalischen Gebung instrumentalen Charakters durch eine Singstimme ist von unvergleichlicher Eindringlichkeit.

Es sind sich nur wenige Sänger dessen bewußt, daß es ihre Aufgabe sei, die innere Melodie des Kunstwerkes aus ihrer Gebundenheit zu lösen, überhaupt dem melodischen Charakter der ganzen Literatur Leben zu geben — ja, daß es eine Aufgabe der Gesangkunst heißen dürfte, den Sinn für melodische Schönheit unserem Zeitalter wieder voll zu erwecken und lieb zu machen. Die Verehrung, die das Publikum Messchaert entgegenbringt, dankt er zu einem guten Teile auch der Kunst, eine Melodie dem Hörer als solche fühlbar werden zu lassen, sie wahrhaft zu „singen“.

Das Große an ihm ist aber auch hier wiederum das absolute Fernhalten von jedem Extrem. Wenn man sich vor Augen hält, daß die Kunst des *bel canto* im 19. Jahrhundert nicht nur in Verfall, sondern zeitweise in der allgemeinen Meinung auch in Verruf geriet, weil der Zeitgeschmack der übertriebenen Cantabilität, der rein musikalischen und darum leicht spielerischen Darbietungen der Sänger müde wurde, werden die Gefahren dieser Gesangsart ohne weiteres klar. Daß Messchaert auch hier die feine Linie stets zu wahren weiß, die die Schönheit des charaktervollen Ausdrucks von selbstgefälliger Klangschwelgerei trennt, macht eben sein hohes Künstlertum aus.

Dabei weiß er alte, teilweise überlebte Formen der *bel canto*-Technik — wie z. B. Portamento, *cercar il tuono*, *flautati* — an sorgfältig gewählten seltenen Ausnahmestellen zu ungeahnter Ausdruckskraft zu verwenden.

Bekanntlich hat die Anwendung des Portamento gegenüber der ungeheuer großen Rolle, die es früher im Gesangsstudium spielte, sich, als dem Geschmacke unserer Zeit nicht entsprechend, fast zu einer Ausnahmewirkung gestaltet; es hat im allgemeinen beinahe nur noch als äußeres Mittel der malerisch-dramatischen Charakteristik Bedeutung. Daß seine feine und kluge Anwendung an gegebenen Stellen aber auch heute sehr zur Verinnerlichung des Ausdrucks beitragen kann, ist jedem tüchtigen Sänger in demselben Maße bewußt, wie andererseits die schlechte und unkünstlerische Wirkung eines kritiklosen, sentimental oder gar unfreiwilligen Anwendens dieser Gesangsmanier. An den wenigen Stellen, wo Messchaert das Portamento bringt, ist es immer geradezu unumgänglich und gibt jedesmal klares Zeugnis von der Feinfühligkeit dieses Meisters.

Unfreiwillige Wirkungen werden auch oft im Konzertsaal mit dem *cercar il tuono* unbewußt hervorgebracht — bei den alten Italienern eine Art Verzierung, die einer Note durch einen leise angegebenen tieferen harmonischen Zwischenton „auf anmutige Weise“ mehr Nachdruck verlieh —: die bekannten Vortöne des unkontrollierten Einsatzes von unten herauf sind ungefähre Zerrbilder davon. Sie lassen es sich wohl nicht träumen, diese Vortönchen, daß in der Hand eines Messchaert sich eins von ihnen ein oder das andere Mal zu einem bedeutenden Steigerungsmittel des Ausdrucks ganz im Sinne ihrer italienischen Vorfahren verwandeln kann: etwa an einer Stelle in müder Stimmung, oder aber bei einem entzückten Ausruf, der dadurch einen hingenommen schwärmerischen Charakter erhalten kann; demgegenüber natürlich auch an humoristischen Stellen mit scherzender Situationsmalerei.

Es ist fast überraschend, an Messchaert zu erfahren, wieviel sorgfältiges Abwägen die Ausführung einer solchen Ausdrucksnuance erheischt, ehe dem strengen Künstler die Gewißheit wird, daß hier das instinktive Gefühl in seinem Verlangen nach diesem Mittel recht hat und vor dem überwachenden Kunstverstand bestehen darf. Dieser kritische Wächter haßt sonst ja die Vortöne aufs äußerste, erstens als technische Fehler (s. Einsatz), zweitens wegen der dilettantisch „gefühlvollen“ und andererseits höchst langweiligen Wirkung ihrer ungeschickten Anwendung. („Woran es liegt, daß solch unpräzises Singen tödlich langweilig ist, darüber wird sich das Publikum nicht klar; aber die Langeweile spürt es desto gründlicher“, sagt Messchaert.)

Die an dritter Stelle unter den alten Manieren erwähnten „flautati mit Inflexionen“ sind eines der vielen Mittel, deren sich der *bel canto* zur Belebung und Mannigfaltigkeit des musikalischen Ausdrucks im *Cantabile* bediente, und die jetzt fast verschollen sind. Garcia gibt für die flautati noch folgende Schilderung: „die großen Sänger wenden sie meist folgendermaßen an: sie ziehen einen zu haltenden Ton mit einem Drittel des Atems;

diesem Tone folgt ein anderer, schwächer und kürzer, dann eine lange Reihe von Echotönen, immer schwächer und sich nähernd, wovon der letzte kaum hörbar ist“.

Die Frage, ob solche Kunststückchen italienischen Gesanges in unserer Zeit noch irgendwelche Bedeutung gewinnen können, beantwortet Messchaert, der Künstler, in genialster Weise: der letzte Ton des Schubert-Liedes: „Ich hört' ein Bächlein rauschen . . .“ — was ist er in Messchaerts Wiedergabe anders als eine Reminiszenz solcher flautati? Nur mit dem feinen Unterschiede, daß hier von keinem Kunststückchen mehr die Rede sein kann, sondern von einem seelisch und geistig aus dem Stück herausgeborenen Kunstmittel: wie mit diesem leichten rhythmischen Wiederanstößen des gehaltenen Tones das „wandre fröhlich nach“ gemalt wird — das ist eine überaus anmutige künstlerische Eingebung. Auch an anderen Stellen verwendet er es mit feiner Wirkung: so z. B. ganz leise andeutend in Hugo Wolfs „Nachtzauber“, im letzten lockenden: „Komm, o komm“.

Nachdem nun das Bild des Cantabile als Stilbegriff, wie es im Sinn der alten Italiener zu fassen ist und so wie es Messchaert uns heute lebendig macht, vor unseren Augen dasteht mit all seiner enthusiastischen Hingabe an die Schönheit der klanglichen Schattierung und der melodischen Linie, so gilt es nun im Hinblick auf Messchaert die andere Seite des bel canto und seiner Technik zu beleuchten, der heutzutage bei diesem Gegenstand allgemein das Hauptaugenmerk zugewandt wird: die Seite der lebhaften musikalischen Charakteristik und der rhythmischen Gestaltung, wie sie in dem Begriff des Koloraturgesanges der alten Italiener beschlossen liegt.

Es soll hier nicht auf die technischen Formen und Übungen, die die Grundlage bilden, im einzelnen eingegangen werden. Das würde zu weit und hier auch nur auf genugsam bekanntes und beschriebenes Gebiet führen. Daß man eine schöne ausdrucksvolle und schlackenfreie Koloratur, die so selten ist, neben natürlicher Begabung nur dem ernsten und unermüdlichen Studium eben der Koloratur verdankt, weiß jedermann — und vielleicht gilt hier mit am meisten das Wort, daß Genie nur eine Form des eisernten Fleißes sei.

Messchaert hält im Unterricht stets an dem Satze fest, daß jede Stimme, auch die tiefste und „schwerste“, Beweglichkeit in der Koloratur üben müsse — nicht als Trumpf, als Endziel der Vollendung, sondern um die möglichste Leichtigkeit, Grazie und Biegsamkeit der Stimme zu entwickeln und um auf diesem Wege in natürlicher und gefahrloser Weise den Stimmumfang bis zu seinen letzten Grenzen zu erweitern. Auch die Trillerübungen beispielsweise, die er schon früh einzuschieben pflegt, verfolgen in der Hauptsache den Zweck, durch das lose Schwingen des Keh-

kopfes von vornherein jeder etwaigen Versteifung und Verkrampfung der Muskeleinstellung entgegenzuwirken.

Jeder, der Messchaert gehört hat, weiß, daß seiner Stimme im höchsten Maße jene Eigenschaften der Leichtigkeit, Grazie und Geschmeidigkeit zu eigen sind. Auch an Konzertabenden, wo er keine Koloraturwerke zu singen hat, wird das absolut leichte, schnelle und sichere Ansprechen der Stimme in allen Lagen von der im Koloraturstudium errungenen Meisterschaft Zeugnis ablegen. Er hat auch einzelne Nuancen, welche die meisten Sänger für den Koloraturgesang sich versparen, auf den liedmäßigen Gesang zu übertragen gewußt: sie geben ihm Mittel zur Charakterisierung an die Hand, von denen nur wenige Gebrauch zu machen verstehen. Bedeutend sticht darunter z. B. die Verwendung des *marcato* und *martellato* hervor — es ist erstaunlich, wie durch die elastisch federnde Bewegung im Gegensatz zum *legato* oft außerordentlich eindrucksvolle Kontrastwirkungen und malerisch poetische Feinheiten erreicht werden können, an Liedstellen, die in der gewöhnlichen Wiedergabe danach immer matt und uncharakteristisch anmuten werden. Überhaupt greift Messchaert in der vorwiegenden Verwendung eines leichten *marcato*, an Stelle des heute in Tonverbindungen stets bevorzugten, leider oft recht nachlässigen „Gleitenlassens der Stimme“, auf den Gebrauch der besten italienischen Zeit zurück (vgl. Goldschmidt, Handbuch der deutschen Gesangspädagogik, historischer Teil). Damit setzt er sowohl das *marcato* wie auch das *legato* als besonderes Ausdrucksmittel wieder in seine vollen Rechte ein.

Auch für die Tonbildung ist das sorgfältige Studieren der verschiedenen „Anschlagsarten“ (welchen Begriff man vom Klavierspiel wohl herübernehmen darf) von besonderem Wert. Die beim *martellato* und *staccato* durch die Zwerchfelltätigkeit unmittelbar nach oben geschleuderten Tönchen haben gewissermaßen keine Zeit, sich im Halse „festzuklemmen“, und es ist damit ein ausgezeichnetes Mittel gegeben, jede überflüssige Tätigkeit der Halsmuskeln abzulenken.

Natürlich kommt Messchaert's Behandlung des *martellato*, *staccato*, der *note radoppiate*, des Trillers und der perlklaren Lauftechnik (italienisch: *coloratura granita*, weder gebunden noch gestoßen) in Werken mit ausgesprochener Koloratur am deutlichsten zur Geltung. Seine Interpretation der Händelschen Koloraturen, oder z. B. des „zufriedengestellten Äolus“ von Bach mit dem so köstlich wiedergegebenen „Wie will ich lustig lachen“ wird jedem Hörer immer unvergeßlich bleiben, ebenso wie die ernste Vollendung und Erhabenheit seines Vortrages der Kreuzstabkantate.

Was seiner Koloratur und seinem Gesang überhaupt den gleichzeitigen Charakter der größten Freiheit und der vollkommenen Strenge des Stils gibt, ist seine Behandlung des Tempo und Rhythmus. Kaum

einer unserer Sänger versteht es wie er, das Tempo mit so eiserner Konsequenz festzuhalten und doch jeder bedeutungsvollen Dehnung, jeder strebenden Beschleunigung ihr Recht zu geben. Nichts kann ihn mehr aufbringen wie ein faules, schleppendes Tempo, bei seinen Schülern oder seinem Begleiter oder Orchester. „Wenn ich schlecht begleitet werde, singe ich wie ein Nachtwächter,“ sagt er. Man fühlt bei ihm schon vom ersten Takte an: der ganze Mensch ist Rhythmus. Ihm liegt der Rhythmus auch im täglichen Leben in Fleisch und Blut — er liebt es nicht, wenn Menschen sich hängen lassen und ihren Körper nicht zu tragen verstehen: er weist gern seine Schüler auf eine energische Haltung, einen elastischen Gang hin als unbedingtes Erfordernis für einen rechten Sänger. In seinem Wesen liegt immer eine Gehobenheit — niemals läßt er sich gehen, niemals gibt er sich träge und langsam. Dieses äußere Wesen bestätigt sich völlig in seiner Kunst.

Man findet oft bei Sängern und fast noch mehr bei Sängerinnen, die besonders als Künstler des Ausdrucks gelten wollen, daß sie im allgemeinen übermäßig langsame Tempi innehalten, um jede Einzelheit recht hervortreten zu lassen. Es ließen sich dafür sogar eine Menge berühmter Beispiele aufzählen. Die Charakteristik des Tempo selbst, die Gesamtform des inhaltlichen Ausdrucks, kommt dabei wenig zur Geltung — die Wirkung läuft auch hier wieder auf den Wortausdruck im einzelnen hinaus.

Wie anders bei Messchaert! Seine Tempi sind überaus lebendig und prägnant. Es kommt weit eher einmal vor, daß man über seine Ausführung eines Stückes, das man viel langsamer gewöhnt ist, erstaunt sein mag, als daß er etwa ein Tempo zu langsam, mit anderem Wort: musikalisch langweilig nähme. Ebensowenig aber wird man jemals einen überhetzten, akzentlosen Gesang von ihm hören. Auch ist seine Koloratur immer eine „edel gemessene“ bei aller Lebhaftigkeit des Tempo. Niemals läßt er sich hinreißen zu jener Hast, die die Zügel aus der Hand verliert. Die schnelleren Tempi wirken so außerordentlich lebendig bei ihm, weniger durch ihr metronomisches Maß als dadurch, daß er den Rhythmus zu ungemeiner Deutlichkeit herauszuarbeiten versteht. Er weiß wie wenige, welch ein überaus wesentlicher Faktor die rhythmische Belebung im Gesange ist.

Alles dies ruht eben darauf, daß Messchaert nicht nur Sänger, sondern auch durch und durch Musiker ist. Nach der Seite des musikalischen Ausdrucks hat es als Vorbedingung ein ungemein differenziertes rhythmisches Gefühl; nach der technischen Seite hin die Voraussetzung einer eben auch im rein Musikalischen vollständig durchgeführten Stimm Schulung.

Auch hierfür dürfen wir den bel canto zur Illustrierung heranziehen. Es ist gewiß, daß man jene ungeheuer getragenen gedehnten Tempi im 17. und 18. Jahrhundert nicht kannte. Mit ihrer allmählichen Einführung

ist das Streben nach Entfaltung anhaltender Stimmkraft, nach dem „großen Tone“, sicher Hand in Hand gegangen. Daß durch Einseitigkeit nach dieser Richtung die Stimmen zu schwer und steif werden, um in lebhafterer Bewegung noch ausdrucksvolle Akzente geben, Einzelheiten bedeutend und doch nicht aufdringlich aus dem Fluß des Ganzen herausheben zu können, ist bekannt. Die Fähigkeit aber der sicheren Akzentgebung, der scharfen deutlichen Einzelnuancierung unbeschadet dem Schwunge der großen Linie, muß bei den alten Italienern der besten Zeit ausgezeichnet herausgebildet gewesen sein; dadurch bekam der ganze Vortrag etwas Großzügiges, eine Klarheit der Formumrisse, die in bedeutendem Gegensatze steht zu jener Verwischung des Ganzen durch schwerfällig aufhaltendes Betonen jeder Einzelheit.

Wie eng diese Fragen mit den gesamten ästhetischen Anschauungen unserer Zeit im Grunde verknüpft sind, und was von Messchaert in dieser Beziehung zu lernen wäre, läßt sich gar nicht genug hervorheben. Ein geistig fein organisiertes Publikum, das sich darüber bewußt wäre, würde allmählich jeder starren unlebendigen, oder andererseits jeder in dilettantischer Art übertrieben schwankenden Tempogebung, jedem lässigen faulen Rhythmus gegenüber so empfindlich werden, daß mit dieser Ablehnung von selbst das kräftigste Erziehungsmittel zum Besseren gegeben wäre. Denn das Verlieren in Einzelheiten, das Herausheben jeden Details mit aufdringlichem Aplomb, die Unfähigkeit zur klaren, rhythmisch-architektonischen Gliederung und Gestaltung verweichlicht das künstlerische Empfinden, wird selten dem Text, nie der Komposition gerecht, und könnte mit ihrem falschen Pathos vom Standpunkt eines strengen ästhetischen Beurteilers aus gegenüber den gesamten künstlerischen Forderungen der Gegenwart auf allen Gebieten nur als Rückständigkeit bezeichnet werden. Wenn auf der einen Seite häufig genug betont wird, daß die Art der Schulung und der gesanglichen Ausbildung der Vergangenheit für die Gegenwart kaum einen Wert mehr haben könne, sollten wir dann andererseits im Gesang auf einem Punkt der Ausdruckgebung stehenbleiben, der z. B. schon in der reinen Deklamation für unsere Zeit als längst überwunden gilt?

Die Frage nun nach dem Wesen des rhythmisch beherrschten und belebten Ausdrucks im Gesange, der Freiheit mit Strenge vereint, die Frage, die der naive Schüler oder Hörer etwa formulieren würde: „Wie macht man das?“ findet ihre ästhetische Beantwortung in dem, was wir *Agogik* nennen.

Auch hier setzt die Schule des *bel canto* schon ein mit ihren oft sehr feinen und klugen Vorschriften für das *Tempo rubato*, das ungefähr den gleichen Sinn hat: nämlich die kleinen oder größeren Abweichungen von der Starrheit des notierten Taktmaßes, derart, daß ein Vorwärtsdrängen,

6*

eine Beschleunigung unmittelbar ein Breiterwerden nach sich zieht und so sofort den Ausgleich zur Mitte, zum ursprünglichen Zeitmaß wiederfindet. Garcia sagt: „dieses Mittel verlangt jedoch vor allem einen feinen Sinn für Rhythmus und eine nicht zu beirrende Festigkeit“, und er erzählt, daß Garcia (der Vater) und Paganini zwei Künstler gewesen seien, die besonders in der Anwendung des Tempo rubato gegläntzt haben.

Im Grunde ist eigentlich jeder lebendige Vortrag ein agogisch akzentuierter und bewegter. Der Wertmaßstab für die künstlerische Ausführung im einzelnen ist durch Regeln nicht absolut festzulegen, wie sich überhaupt das Tempo rubato in seinen letzten Feinheiten durchaus der Fixierung entzieht. Doch wird eine ehrliche Beschäftigung mit den feineren theoretischen Fragen der Rhythmik und Agogik jeden ernsten Künstler zu vertiefendem Nachdenken anregen. „Das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.“ Das Maß für die Anwendung der größeren agogischen Akzente und Verschiebungen liegt naturgemäß in der Individualität des Künstlers. Was bei dem einen Temperament ganz natürlich, lebendig und schön herauskommt, kann in der genau gleichen Art durch einen bloßen Nachahmer übertrieben und unlogisch erscheinen: hier ist das individuelle künstlerische Empfinden letzten Endes stets das Ausschlaggebende.

Das, was es in dieser Beziehung von einem großen Vorbilde wie Messchaert zu lernen gilt für den Nachstrebenden, kann nicht in sklavischem Nachahmen gefunden werden, sondern es heißt, sein ganzes musikalisches und somit sein rhythmisches Vermögen zu steigern und zu verfeinern, bis es stark genug ist, sich selber Peitsche und Zügel zu sein.

Nicht umsonst trieben die altitalienischen Sänger neben den schon auf das Musikalische gerichteten Gesangsübungen eifrige Studien in allen Fächern der Musik, und glänzten in Kontrapunkt und Komposition. —

Wir müssen Messchaert besonders dankbar dafür sein, daß er nicht nur im Oratorium, in älterer Musik, uns das Gesangsideal der „großen Zeit“ wieder lebendig macht, sondern daß er es auch gerade im Rahmen unserer modernen Liedkunst verwirklicht. Man nennt Messchaert den Meister des Liedes, den größten lyrischen Sänger. In unserem Zeitalter, dessen Empfinden und poetische Wertmessung gerade der Lyrik einen so erhabenen Platz einräumt, ist das gewiß ein hoher Ehrentitel. Aber es liegt in dem Begriff des Messchaert'schen Gesanges vollkommen der einer vollen dramatischen Wirkung eingeschlossen. Nur daß seine Dramatik eine andere ist als die uns heute geläufige. Und wir können sie erst ganz verstehen aus den Prinzipien des dramatischen Gesanges der alten Italiener: ihre Dramatik war Rhythmus, nicht Kraft.

GLUCK-BIBLIOGRAPHIE

ZUSAMMENGESETZT VON OTTO KELLER IN MÜNCHEN

Schluß

16. Glucks „Maienkönigin“ (Les amours champêtres)

a) Historisches

- Ist die Oper „Maienkönigin“ ein echter Gluck? Von M. Arend. Neue Musikzeitung Stuttgart 1911, No. 3.
Glucks „Maienkönigin“. Von Karl Grunsky. Neue Musikzeitung, Stuttgart, 22. Jahrgang, No. 12.
„Die Maienkönigin“. Von Georg Schünemann. Allgemeine Musikzeitung, Berlin, 39. Jahrgang, No. 18.

b) Aufführungen

- Berlin. „Die Maienkönigin“ von Gluck im Königlichen Opernhause in Berlin. Von Carl Krebs. Der Tag, Berlin, 28. 4. 1912.
Hamburg. „Die Maienkönigin“ in Hamburg. Fremdenblatt, Hamburg, 12. 9. 1913.
München. „Die Maienkönigin“ im Königlichen Residenztheater in München. Allgemeine Zeitung, München, 6. 2. 1902.
„Die Maienkönigin“ von Gluck in München. Tonkünstlerversammlung. Neueste Nachrichten, München, 2. 6. 1908.
Wien. „Die Maienkönigin“ von Gluck im Hofoperntheater in Wien. (Theater paré.) Von Ed. Hanslick, Neue Freie Presse, Wien, 14. 5. 1888.
„Die Maienkönigin“ von Gluck im k. k. Hofoperntheater in Wien. (Anlässlich der Enthüllung des Kaiserin-Maria-Theresia-Denkmal.) Abendpost, Wien, 15. 5. 1888.
Im Schloßtheater zu Schönbrunn. „Die Maienkönigin“. Neue Freie Presse, Wien, 20. 2. 1910.
Zoppoter Waldfestspiele. „Die Maienkönigin“ von Gluck in den Zoppoter Waldfestspielen. Börsencourier, Berlin, 10. 7. und 15. 7. 1913.

17. Glucks Oper „Le Nozze d'Ercole e d'Ebe“

- Die Oper „Le Nozze d'Ercole e d'Ebe“. Von L. v. Sonnleithner. Berliner Musikzeitung 1860, No. 32.

18. Glucks „Orpheus und Eurydike“

a) Geschichtliches

- „Orpheus“ von Gluck, Neue Illustrierte Zeitung, 1882. Seite 575 u. 577 (Bild).
„Orpheus und Eurydike“ von Gluck. Gartenlaube, Leipzig 1887, Seite 758 u. 877 (Bild).
La Voix d'Orphée. Von R. Bouyer. (Über Glucks „Orpheus“.) Ménestrel, Paris, 66. Jahrgang, No. 51.
Glucks „Orpheus“ und „Iphigenie auf Tauris“. Kunstgesang, Leipzig, 15. 5. 1900.
Glucks „Orpheus“. Von Willy Pastor. Tägliche Rundschau, Berlin 1906, No. 87.
Der unsittliche Gluck in Japan. (Verbot der Aufführung des „Orpheus“ in Tokio.) Deutsche Militärmusikerzeitung, Berlin, 10. 7. 1908.

- Berlioz et „Orphée“ (2 Kadenzen zu Glucks Oper für Pauline Viardot). Von A. Brisson. Guide musical, Brüssel, 46. Jahrgang, No. 2.
- Die Münchner Bearbeitung des Gluckschen „Orpheus“ aus dem Jahre 1773. Von M. Arend. Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, 1. 4. 1909.
- Glucks „Orpheus“. Von Max Arend. Rheinisch-Westfälische Zeitung, Essen, 24. 7. 1913. Dresdner Anzeiger, Dresden, 20. 7. 1913 und Kölnische Zeitung, 31. 8. 1913.
- Glucks „Orpheus“. Wagners sämtliche Schriften, herausgegeben von Julius Kapp, 13. Bd., S. 147.
- Glucks „Orpheus“ und die Frankfurter Reforminszenierung. Von Anton. Rheinische Musikztg., Köln, 13. Jahrg. No. 49.
- Glucks „Cinesi“ und „Orfeo“. Von R. Engländer. Gluckjahrbuch 1913, Seite 54.

b) Aufführungen

- Berlin. Glucks „Orpheus“ im Kgl. Opernhaus. Von Willy Pastor. Tägliche Rundschau, Berlin, 12. 4. 1906.
- „Orpheus und Eurydike“ im Berliner Opernhaus. Von Georg Gräner. Die Schaubühne, Berlin, 14. 4. 1906.
- Die Festspiele des Opernhauses in Berlin. (Glucks „Orpheus“.) Tageblatt, Berlin, 4. 6. 1913.
- Von den Festspielen im Berliner Opernhaus. (Glucks „Orpheus“.) Der Tag, Berlin, (Bild) 6. 6. 1913.
- Budapest. „Orpheus und Eurydike“ von Gluck in Budapest. Neues Pester Journal, 31. 1. 1904.
- Chemnitz. Gluck-Abend. (Orpheus im Konzertsaal.) Von E. P. Tageblatt, Chemnitz, 10. 11. 1913.
- Dresden. Glucks „Orpheus“ in Dresden. Von M. Arend. Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Langensalza, 9. Jahrgang, No. 8.
- Frankfurt a. M. Glucks „Orpheus“ in Frankfurt. Von P. B. Frankfurter Zeitung, 7. 10. 1912.
- Die Volksvorstellung im Frankfurter Opernhaus. (Glucks „Orpheus“.) Von Martha Krüger. Neue Hamburger Zeitung, 22. 5. 1913.
- Hamburg. „Paris und Helena“ und „Orpheus“ von Gluck in Hamburg. Von W. Zinne. Neue Hamburger Zeitung, 13. 3. 1905.
- Gluck-Abend im Hamburger Stadttheater („Orpheus“). Von H. Ch. Fremdenblatt, Hamburg, 14. 3. 1905.
- Hellerau bei Dresden. Die Festspiele in Hellerau. (Glucks „Orpheus“.) Nachrichten, Dresden, 17. 6. 1913.
- Hellerauer Festspiele. (Glucks „Orpheus“.) Von Eugen Thari. Dresdner Anzeiger, 21. 6. 1913.
- „Orpheus“ in Hellerau. Von August Püringer. Neueste Nachrichten, Dresden, 21. 6. 1913.
- Die Festspiele in Hellerau. Neue Freie Presse, Wien, 21. 6. 1913.
- Hellerauer Schulfestspiele. (Glucks „Orpheus“.) Von Dr. K. Vossische Zeitung, Berlin, 21. 6. 1913.
- Dalcroze-Schulfeste. Neueste Nachrichten, Chemnitz, 21. 6. 1913.
- Hellerau 1913. (Glucks „Orpheus“.) Von H. Platzbecker. Dresden, Salonblatt, 21. 6. 1913.
- Hellerauer Festspiele. („Orpheus“ von Gluck.) Von Eugen Thari. Schlesische Zeitung, Breslau, 22. 6. 1913.

- Von den Schulfesten der Dalcroze-Schule in Dresden-Hellerau. („Orpheus“ von Gluck.) Von Karl Paesler-Neuendorff. Staatsbürgerzeitung, Berlin, 29. 6. 1913.
- Festspiele Hellerau 1913. Gesamtaufführung von Glucks „Orpheus und Eurydike“. (Bild.) Salonblatt, Dresden, 5. 7. 1913.
- Aus Glucks „Orpheus und Eurydike“ in Hellerau. (Bild.) Düsseldorfer Zeitung, 13. 7. 1913.
- Hellerauer Tage. (Glucks „Orpheus“ in Hellerau.) Von Eugen Mohacsi. Pester Lloyd, Budapest, 15. 7. 1913.
- Glucks „Orpheus“ in Hellerau. Universum, Reclam, Leipzig, 29. Jahrgang, No. 41.
- Lauchstedt. Glucks „Orpheus“ in Lauchstedt. Dresdner Nachrichten, 15. 11. 1913.
- Neueste Nachrichten, Leipzig, 15. 11. 1913 und Börsencourier, Berlin, 15. 11. 1913.
- London. „Orpheus“, Oper von Gluck. (Elysium-Szene, Bild.) Aufführung auf dem Savoy-Theater in London. Bühne und Welt, Berlin, 1. 9. 1910.
- Mailand. Glucks „Orpheus“ in der Scala in Mailand. Von Prof. Dr. P. Schubring. Propylaen, München, 8. 4. 1908.
- „L'Orfeo“ di Gluck alla Scala. Von G. P. Corriere della Sera, Mailand, 18. 3. 1913.
- Mézières. Glucks „Orpheus“ auf dem Theater du Jorat in Mézières (Schweiz). Bühne und Welt, Berlin, 15. 8. 1911.
- Gluck („Orpheus“) in Mézières. Die Schaubühne, Berlin, 17. 8. 1911.
- Über eine Gluckaufführung im Théâtre du Jorat in Mézières (Schweiz). Von Kapellmeister Otto Klemperer. Fremdenblatt, Hamburg.
- Über eine Gluckaufführung im Théâtre du Jorat in Mézières (Schweiz). Von E. Tp. Neueste Nachrichten, München, 13. 7. 1911.
- Glucks „Orpheus“ in Mézières (Schweiz). Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, 12. Jahrgang, No. 11, S. 321.
- München. Glucks „Orpheus“ von D. Neueste Nachrichten, München, 22. 5. 1909.
- New-York. Glucks „Orfeo“ at Metropolitan. The New-York Times, New-York, 24. 12. 1909.
- Paris. La reprise de l'Orphée à l'Opéra Comique à Paris. La mise en scène dans les œuvres de Gluck. Von Pierre Lalo. Le Temps, 27. 12. 1899.
- „Orphée“ à Paris. Von P. Lalo. Le Temps, Paris, 14. 2. 1905.
- „L'Orphée“ de Gluck à Paris. Von Arkel. Le Matin, Paris, 29. 12. 1908.
- Wien. Glucks „Orpheus“ im Hofoperntheater in Wien. Von Ed. Hanslick. Neue Freie Presse, Wien, 6. 2. 1882.
- Glucks „Orpheus“ im Hofoperntheater in Wien. Von E. Schelle. Wien, 6. 2. 1882.
- Glucks „Orpheus“ im Hofoperntheater in Wien. Von Max Kalbeck. Allgemeine Zeitung, Wien, 6. 2. 1882.
- Glucks „Orpheus“ im Hofoperntheater in Wien. Von A. Mayer. Montagsrevue, Wien, 6. 2. 1882.

19. Glucks Oper „Paris und Helena“

- Glucks „Paris und Helena“. Von M. Arend. Kunstwart, München, 1905, No. 20/21.
- „Paris und Helena“, Oper von Christoph Ritter von Gluck, bearbeitet von Josef Stransky. Von Ferdinand Pfohl, Hamburger Nachrichten, 13. 3. 1905.
- Die Ouvertüre zu Glucks „Paris und Helena“. Von M. Arend. Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, 36. Jahrgang, No. 14.

Nochmals die Ouvertüre zu Glucks „Paris und Helena“. Von M. Arend. Die Musik, Berlin, 15. 4. 1906.

Glucks „Paris und Helena“. Von J. Tiersot. Ménestrel, Paris, 1907, No. 14.

„Paris und Helena“ und „Orpheus“ von Gluck in Hamburg. Von W. Zinne. Neue Hamburger Zeitung, 13. 3. 1905.

20. Glucks Oper „Pilger von Mekka“

Glucks „Pilger von Mekka“. Von Georg Schünemann. Allgemeine Musikzeitung, Berlin, 8. 3. 1912.

Glucks „Pilger von Mekka“. Herausgegeben von Max Arend. Besprechung. Die Musik, Berlin, 1. 2. 1912.

„La rencontre imprévue ou les Pèlerins de la Mecque“ de Gluck. (1764.) Revue musicale, Paris, 5. Jahrgang, No. 4.

21. Glucks „Prologo“

Glucks „Prologo“. Von Adamello. Fanfulla della Domenica. 11. 11. 1888.

Über das in Florenz aufgefundene und „Prologo“ betitelte Werk Glucks. Von Adamello. (Fanfulla della Domenica.) 1888. Abendpost, Wien, 21. 11. 1888.

22. Glucks Oper „Tigrane“

Glucks „Tigrane“ (1743). Von F. Piavane. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 1908, No. 2.

23. Glucks Oper „Ippolito“

Zu Glucks „Ippolito“. Von H. Abert. Gluckjahrbuch 1913, Seite 47.

24. Glucks „De Profundis“

Glucks „De profundis“. Von M. Arend. Musica sacra, Regensburg, 38. Jahrgang, No. 11.

25. Vokalwerke von Gluck

Eine Basler Musikbibliothek aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Glucks Arien. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, IV. Jahrgang, No. 7, S. 387.

Gluck „I lamenti d'amore“. Solokantate für Sopran mit Begleitung von Streichquartett. Verlag Gebr. Reinecke, Leipzig. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, XI. Jahrgang, No. 12, S. 398.

Aufführung von Gluckschen Liedern in Basel. Von Karl Nef. Basler Nachrichten, 1908, No. 313.

26. Kammermusik Glucks

Collegium musicum. Gluck, Trio in A-dur No. 12. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, V. Jahrgang, No. 11, S. 469.

Zu A. Heuß' Aufsatz „Collegium musicum“ Trio in A-dur von Gluck. Von H. Riemann, Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, VII. Jahrgang, No. 4, S. 171.

Verzeichnis der dramatischen Werke Glucks und deren Erstaufführungen

	Text von	Uraufführung	Erstaufführung (E) Wiederaufführung (W)
1. Artaserse	Metastasio	Mailand 26. 12. 1741	
2. Demetrio (Cleonice)	„	Venedig Mai 1742	
3. Demofoonte	„	Mailand 26. 12. 1742	Reggio 1743 Bologna 1744

	Text von	Uraufführung		Erstaufführung (E) Wiederaufführung (W)	
4. Artamene (Tigrane)	unbekannt	Crema	1743	London	1746
5. Sofonisba (Siface)	Metastasio	Mailand	13. 1. 1744		
6. La finta Schiava	Silvani	Venedig	Mai 1744	Prag	1746
7. Ipermestra	Metastasio	„	Oktob. 1744	Prag	1750
8. Il re Poro (Alessandro nel Indie)	„	Turin	26. 12. 1744		
9. Ippolito (Fedra)	Corio	Mailand	31. 1. 1745		
10. La Caduta de' Giganti	—	London	7. 1. 1746		
11. Artamene (zweites Werk Glucks)	Metastasio	London	4. 3. 1746		
12. Le Nozze d' Ercole e d' Ebe	unbekannt	Pillnitz bei Dresden	29. 6. 1747		
13. La Semiramide rico- nosciuta	Metastasio	Wien	14. 5. 1748		
14. La Contesa de Numi	„	Charlotten- borg (bei Ko- penhagen)	9. 4. 1749		
15. Ezio	„	Prag	1750	Leipzig Wien	1751 1763
16. La Clemenza di Tito	„	Neapel	4. 11. 1752		
17. Issipile	„	Prag	1752		
18. Le Cinesi	„	Schloßhof b. Wien	24. 9. 1754	Wien	17. 4. 1755
19. La Danza	„	Laxenburg b. Wien	5. 5. 1755		
20. L' Innocenza giusti- ficata	„	Wien	8. 12. 1755		
21. Antigono	„	Rom	9. 2. 1756		
22. Il Re Pastore	„	Wien	8. 12. 1756		
23. L'île de Merlin	Lesage und d'Orneval	Schönbrunn b. Wien	3. 10. 1758		
24. La fausse Esclave	Anseume	„	1758		
25. L'Arbre enchanté	Moline	„	3. 10. 1759		
26. Cythère assiégée	—	Schwetzingen	1759	Versailles Paris Kopenhagen Paris (W) Prag	28. 2. 1775 1. 8. 1775 21. 8. 1792 1867 1868
27. Tetide	Migliavacci	Wien	8. 10. 1760		
28. L'ivrogne corrigé	—	Wien	1760		
29. Le Cadi dupé	Le Monier	Wien	1761	Laxenburg Hamburg Berlin Wien Prag	28. 5. 1764 30. 11. 1783 1. 12. 1783 9. 3. 1881 1901
30. Don Juan, Ballet	—	Wien	1761	London	12. 8. 1787
31. Orfeo ed Euridice	Calzabigi	Wien	5. 10. 1762	Parma Frankfurt/M.	1764 3. 4. 1764

	Text von	Uraufführung		Erstaufführung (E) Wiederaufführung (W)	
31. Orfeo ed Euridice	Calzabigi	Wien	5. 10. 1762	Paris	2. 8. 1774
				Berlin	20. 4. 1808
				Dresden	19. 4. 1838
				Weimar	16. 2. 1854
				Hannover	15. 4. 1863
				Petersburg	27. 4. 1868
				Riga	18. 12. 1869
				Dessau	8. 3. 1872
				Schwerin	30. 9. 1883
				Braunschweig	12. 2. 1887
				Prag	31. 1. 1901
				Mailand	1908
				Mézières	Juli 1913
				Osnabrück	22. 11. 1913
32. Il Trionfo di Clelia	Metastasio	Bologna	14. 5. 1763		
33. La Rencontre imprévue (Die Pilgrime v. Mekka)	Dancourt	Wien	Januar 1764	Berlin	19. 3. 1771
34. Il Parnasso confuso	Metastasio	Schönbrunn			
		b. Wien	24. 1. 1765		
35. Telemaco	Capece	Wien	30. 1. 1765		
36. La Corona	Metastasio		unaufgeführt		
37. Prologo	Ottavio del Rosso	Florenz	22. 2. 1767		
38. Alceste	Calzabigi	Wien	16. 12. 1767	Paris	23. 4. 1776
				Brüssel (E)	1777
				" (W)	
					14. 12. 1904
				Berlin	15. 10. 1817
				Weimar	16. 2. 1834
				Hamburg	5. 10. 1880
				München (W)	
					11. 1. 1884
				Wien (W)	4. 10. 1885
				Prag	6. 2. 1901
				Leipzig (W in Konzertform)	
					Okt. 1911
39. Le Feste d' Apollo	Frugoni	Parma	24. 8. 1769		
40. Atto d' Aristeo	"	"	" "		
41. Atti di Bauci e Filo- mene	"	"	" "		
42. Paride ed Elena	Calzabigi	Wien	30. 11. 1770	Wien (W)	20. 12. 1808
				Prag	9. 2. 1901
				Hamburg	11. 3. 1905
43. Iphigénie en Aulide	Roullet	Paris	19. 4. 1774	Schwerin	3. 1. 1806
				Wien	20. 12. 1808
				Berlin	25. 12. 1809
				Weimar	6. 1. 1821

	Text von		Uraufführung	Erstaufführung (E) Wiederaufführung (W)
43. Iphigénie en Aulide	Roullet	Paris	19. 4. 1774	Dresden 24. 2. 1847 Königsberg 23. 6. 1854 Hannover 11. 4. 1857 Karlsruhe 9. 9. 1863 Darmstadt 29. 1. 1864 München 14. 1. 1869 Leipzig 16. 2. 1876 Hamburg 20. 11. 1877 Frankfurt/M. 16. 8. 1884 Braunschweig 6. 11. 1884 Wiesbaden 22. 10. 1885 Orange Sept. 1900 Prag 31. 1. 1901
44. Armida	Quinault	Paris	23. 9. 1777	Weimar 27. 12. 1800 Wien 1. 4. 1807 Kassel 22. 3. 1884 Prag 5. 2. 1901 Wiesbaden 12. 5. 1902
45. Iphigénie en Tauride	Guillard	Paris	18. 5. 1779	Wien 23. 10. 1781 Berlin 24. 2. 1795 Weimar 27. 12. 1800 Hannover 25. 3. 1828 Prag 10. 2. 1843 Schwerin 20. 12. 1852 Leipzig 1895 Brüssel 11. 4. 1900 London 25. 6. 1908 München 3. 6. 1910 Frankfurt a. M. 16. 11. 1911 Basel 25. 5. 1913 Hamburg 7. 9. 1913
46. Echo und Narciß	Tschudi	Paris	21. 9. 1779	Darmstadt 11. 10. 1913 Hamburg 21. 10. 1913 München 4. 11. 1913 Stuttgart 5. 11. 1913

ALBERT KOPFERMANN †

VON MAX SCHNEIDER IN BERLIN

Am 29. Mai 1914 starb, achtundsechzigjährig, der Direktor der unvergleichlichen Musikabteilung der Berliner Königlichen Bibliothek, Professor Dr. Albert Kopfermann. Für die musikalische Welt ist der Tod dieses ausgezeichneten, allverehrten Mannes ein herber Verlust. Die Musiker verlieren einen gütigen, immer hilfsbereiten Berater, dessen reichem, in dreieinhalb Jahrzehnten unausgesetzter Arbeit erworbenen Wissen nicht wenige verpflichtet sind; die Musikwissenschaft betrauert einen ihrer treuesten, selbstlosesten Helfer, der stets still hinter die Sache zurücktrat, die seiner Förderung viel, ja öfter das Gelingen überhaupt verdankte. Wie eng war sein Wirken einst verknüpft mit der Entstehung der (sogenannten kritischen) Gesamtausgaben der Werke unserer großen Meister! So manche dieser jetzt über die ganze Welt verbreiteten Veröffentlichungen konnte der Mitarbeit des Heimgegangenen nicht entraten und enthält mehr davon, als heute noch ohne weiteres ersichtlich wird. Besonders für die Textkritik war er unentbehrlich als Autorität in der Beurteilung und Bestimmung von Musikhandschriften und alten Drucken. Die überaus reiche Erfahrung auf diesem schwierigen Gebiete erwuchs ihm aus seinem mit nimmermüdem Pflichteifer versehenen Amte: ohne irgendwie nennenswerte Hilfe hat er vor Jahren den unschätzbaren Besitz der Königlichen Bibliothek an Musikhandschriften (Autographen) gesichtet und der Forschung erschlossen. Was das bedeutet, kann natürlich nur ermessen, wer weiß, daß selbst eine vorläufige Katalogisierung von Handschriften alles andere ist, als bloße Registratur nach der Schablone. Und für die wissenschaftliche Verzeichnung von Musikhandschriften stand es damals, beim Beginn der Tätigkeit Kopfermanns, recht schlecht, denn zuverlässige musikbibliographische Hilfsmittel gab es fast nicht; erst das rasche Aufblühen der Musikwissenschaft brachte auch Versuche zu einer ernsthaften Musikbibliographie, deren Grundsätze noch heute lebhaft diskutiert werden. Erstaunlich waren die umfassende Literaturkenntnis und das vorzügliche Gedächtnis des Verstorbenen. Er brauchte nicht lange nachzuschlagen, um die unzähligen jahraus jahrein an ihn gerichteten Anfragen ausgiebig zu beantworten; die außerordentliche Vielgestaltigkeit der Interessen, denen er dabei zu dienen hatte, ließ ihn von jeder Einseitigkeit freibleiben. Was er sich erarbeitete, teilte er gern und freudig anderen mit; er war der eifrigste und erfolgreichste Helfer, wenn er wußte, daß dieser oder jener Forscher irgendwelche Spezialuntersuchungen vorhatte. Man überblicke nur einmal die musikwissenschaftlichen Publikationen der letzten Jahrzehnte: immer und immer wieder erscheint in den Vorreden der ausdrückliche Dank an Albert

Kopfermann, dessen liebenswerte, charaktervolle Persönlichkeit weit und breit so viel Verehrung fand und so viele Freunde, die nun in aufrichtiger Trauer seiner gedenken werden. Daß er mit größeren eigenen Arbeiten nicht hervorgetreten ist, kann nicht weiter verwunderlich erscheinen. Er hatte einfach keine Zeit für sich. Der Dienst, den er bis in die ersten Jahre des laufenden Säkulums ohne Hilfskräfte versehen mußte, legte ihn vollständig fest; Überstunden waren ihm schließlich zur — man möchte fast sagen — lieben Gewohnheit geworden. Aus ganz kleinen Anfängen heraus ist ja die heutige großartige Musikabteilung der Königlichen Bibliothek erwachsen. Dieser ereignisreiche Werdegang und die Lebensarbeit Kopfermanns sind eins und bedeuten in mehr als einer Hinsicht ein Stück Musikgeschichte, dessen Aufzeichnung der Mühe wohl verlohnte; haben doch so viele Musiker und Forscher von Rang mit dem Verewigten zusammengearbeitet und ihm auch freundschaftlich nahe gestanden.

Unter den Beamten der Königlichen Bibliothek war er einer der ältesten. Bereits 1878 trat er als Assistent von S. W. Dehns Nachfolger Espagne ein, wurde 1879 Kustos (Bibliothekar) und 1894 Oberbibliothekar. 1907 erhielt er den Titel Professor und 1908 den eines Direktors bei der Königlichen Bibliothek. Als dann 1912 die bisherige Musiksammlung unter gleichzeitiger Einbeziehung der „Deutschen Musiksammlung bei der Königlichen Bibliothek“ zu der jetzigen Musikabteilung erhoben wurde, erfolgte seine Ernennung zum Abteilungsdirektor. Während der Überführung und Aufstellung dieser nun wohl größten Musikbibliothek der Welt hatte er sich anscheinend zu große körperliche Anstrengungen zugemutet und mußte sehr bald einen Erholungsurlaub antreten, von dem er nicht zurückkehren sollte. Die Lücke, die dieser seltene Mann hinterläßt, wird lange, lange fühlbar bleiben!

DAS DRITTE LEIPZIGER BACHFEST

VON DR. MAX UNGER IN LEIPZIG

Man wird es Leipzig lassen müssen: es macht sich keiner Pietätlosigkeit gegen seine großen Musiker schuldig. Gewiß: es hat schon manchmal mit Selbstverständlichkeiten wie Denkmälern und sonstigen Gedächtnisstätten längere Weile gehabt, als recht und billig erschien. Aber den noch schöneren Beweis der Dankbarkeit, die Erinnerung an seine Großen durch Pflege und Aufführungen ihrer Werke aufzufrischen, wird es selten verfehlt haben zu erbringen. Hier braucht natürlich von Wagner gar nicht die Rede zu sein. Im Hinblick auf Bach ist, von der ganz selbstverständlichen Pflege seiner Musik durch den Bachverein und den Thomanerchor abgesehen, nur darauf hinzuweisen, daß die Gründungen von Gesamtausgaben seiner Werke (Instrumentalwerke 1837 durch C. F. Peters, Kritische Gesamtausgabe seit 1851 durch Breitkopf & Härtel) nicht nur von Leipziger Verlegern, sondern auch unter dem kräftigen Beistand ausschließlich von angesehenen Leipziger Musikern in Angriff genommen wurden. Das sind alles letzten Endes natürlich auch nur Selbstverständlichkeiten, die eigentlich den Veranlasser ebensowenig wie Bach selbst ehren; denn für so überragende Persönlichkeiten wie Bach kann die Erfüllung von Pflichten keine landläufige Ehrung, sondern lediglich Sache der Erinnerung bedeuten.

Die ständigen, alle zwei Jahre zu feiernden Leipziger Bachfeste sind ebenfalls die Einlösung einer selbstverständlichen Verpflichtung. In den letzten Tagen der Pfingstwoche — für viele Teilnehmer sehr passend — wurde die dritte dieser dreitägigen Feiern veranstaltet. Die Veranstalter waren natürlich der Bachverein und das Gewandhausorchester mit Prof. Carl Straube, dem Dirigenten des ansehnlichen Chores und Organisten zu St. Thomae, der die Seele des ganzen Festes genannt werden darf, sowie die immer hilfsbereiten Thomaner unter ihrem lebenswerten und feinsinnigen Prof. Dr. Gustav Schreck, dem eigentlichen Amtsnachfolger Johann Sebastians. Die Programmauswahl konnte man sich, wie man sehen wird, kaum günstiger getroffen denken: im Vordergrund stand natürlich der kirchliche Vokalkomponist Bach, mit Recht wurde aber dem weltlichen und dem Instrumentalkomponisten ein ganz erklecklicher Teil der Aufführungen zugestanden. Höchstens konnte man, auch ohne ästhetizistischen Anwandlungen nachzugeben, zwei kirchliche Solokantaten aus dem Kammerkonzert im Gewandhaus weg in die Kirche hineinwünschen, um so mehr, als diese ja zur Verfügung stand.

Wie reich, an den beiden letzten Tagen fast allzureich bedacht die musikalische Speisekarte war, zeigt die Mitteilung der Konzerte, die hier im knappsten Auszug erfolgen soll. Erster Tag abends: I. Kirchenkonzert: Kirchliche Kantaten „Lobe den Herrn, meine Seele“ (No. 69 der Gesamtausgabe), „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe“ (No. 25), „Alles nur nach Gottes Willen“ (No. 72), „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes“ (No. 40). Zweiter Tag mittags: Chor- und Orchesterkonzert: Orgelsonate in C-dur; 1. Brandenburgisches Konzert (F-dur); Hochzeitskantate für Sopran „Weichet nur, betrübte Schatten“; Konzert (a-moll) für Klavier, Violine und Flöte; Herkules auf dem Scheidewege („Dramma per musica“). Abends: Kammerkonzert: Suite (h-moll) für Flöte und Streichorchester; 3. Suite (C-dur) für Violoncello allein; Sonate (A-dur) für Klavier und Violine; Rezitativ und Arie für Baß aus der Kantate „Ich habe genug“ (No. 82); Präludien und Fugen (c-moll, fis-moll, As-dur, H-dur) aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers; Soloviolinsonate (C-dur) für Violine; Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ (No. 51). Dritter Tag vormittags: Orgelkonzert: Partite diversa sopra: „Sei gegrüßet, Jesu gütig“; Präludien und Fugen

(a-moll und D-dur), Passacaglia in c-moll; sieben Gesänge für Alt. Mittags: Festmotette des Thomanerchors: Motetten „Jesu meine Freude“, „Sei Lob und Preis mit Ehren“, Orgelvorträge und Gottesdienst. Abends: II. Kirchenkonzert: h-moll Messe. Der erste und dritte Tag spielten sich natürlich in der Thomaskirche, der zweite im großen Gewandhaussaale ab.

Es ist hier nicht nötig, Konzert für Konzert zu zerpfücken, zumal da sowohl der Chor und das Orchester wie eine ganze Anzahl von Solisten immer wieder beschäftigt waren. Über den Festchor darf kurz zusammenfassend mitgeteilt werden, daß er in seinen Leistungen mit den immer größeren Aufgaben über sich hinauszuwachsen schien. Ganz hervorragend bewährte er sich in der h-moll Messe, sowohl in rein technischer Hinsicht wie durch seine tief ans Herz greifende innerliche Belebtheit. Für beides nur je ein Beispiel für viele: Mit welcher sanglichen Virtuosität wurde doch der wundervolle Schluß des Credo hingestellt und wie ergreifend wirkte in der Mitte dieses Schlußchores das auch dynamisch geradezu visionär herausgearbeitete Zurücksinken des Zeitmaßes ins Adagio!

Über Straube als Chormeister und -führer — diese Unterscheidung wird ohne weiteres klar sein — auch nur ein paar Zeilen. Wer ihn als Organisten oder Dirigenten kennt, weiß, daß seine farbenreiche und alle Gegensätze stark unterstreichende Ausdeutung der Klassiker, so sehr sie manchmal zum Widerspruch reizen mag, zum mindesten in hohem Grade fesselt. Hier sucht eine auch auf klassischem Boden durchaus modern empfindende stürmische Musikernatur kräftig seine Meinung durchzusetzen, ein Meinung, die durch den Bruch mit der Tradition — auch der verständig befolgten — Bedenken erregen mag, die aber immer keiner Meinung, d. h. der gedankenlosen Nachahmung des gut und schlecht Überlieferten, vorzuziehen ist. In der Messe hatte er es diesmal besonders auf die langsamen Tempi abgesehen; ihre Schwere vertiefte aber, zumal da die Singstimmen trotzdem noch tadellos geschlossen geführt wurden, den Eindruck wesentlich.

Mit den Solisten hatte man fast durchweg sehr glückliche Griffe getan. Da hatte man sich ein in sich fast gleichmäßig gutes Soloquartett gesichert: die mit ihrem prächtigen hellen Sopran nur so wie auf einem Instrument spielende Anna Stronck-Kappel — im Chor- und Orchesterkonzert des zweiten Tages ließ sie sich von der leicht dahinschwebenden Stimme Gertrude Foerstels ablösen —, dann die stimmlich hochbegabte, nur in der technischen Beweglichkeit etwas zurückstehende Altistin Emmi Leisner, den zwar keineswegs glänzenden, aber meist vornehm gestaltenden Tenor Dr. M. Roemer und den stimmlich wie geistig fast gleichwertigen Baßbariton des einheimischen Dr. Wolfgang Rosenthal, der, obgleich er die hier zur Selbstverständlichkeit gewordene Lücke Johannes Messchaerts ausfüllte, dessen Partien mit einer Sicherheit erledigte, als ob er seit Tag und Jahr dafür vorbestimmt gewesen sei.

An der ersten Stelle der Instrumentalsolisten sei der ebenso musikalisch ernste wie technisch glänzend begabte junge Geiger Adolf Busch genannt, da er, der hier noch als ein unbeschriebenes Blatt bezeichnet werden mußte, einen von den Treffern des Festes bedeutete. Er wurde von Max Reger, der außerdem die Klavierpräludien und -fugen eindrucksvoll spielte, leider mitunter recht übertönt. Einen anderen kleinen Gewinn des Festes darf man den noch jüngeren Orgelspieler Quentin Morvaren nennen, der mit unbefangenen musikalischen Sinn und spielerisch gewandt an die C-dur Sonate heranging. Zu einem Ensemble von erquickendem gegenseitigen Verständnis und ersichtlich fleißiger Vorbereitung vereinigten sich im Tripelkonzert der einheimische Klavierpoet Prof. Josef Pembaur d. J., der gediegene Hauskonzertmeister Edgar Wollgandt (der auch das Violinsolo des I. Brandenburgischen Konzertes spielte) und der ausgezeichnete Flötist Maximilian Schwedler, der seinen

Part auch in der h-moll Suite ganz meisterhaft blies. Bleibt noch der technisch übertragenden Wiedergabe der C-dur Cello-Suite durch Prof. Julius Klengel zu gedenken; leider schien er seinen Platz zu weit vorn auf dem Podium gewählt zu haben, so daß die Tragfähigkeit des Tones etwas beeinträchtigt wurde.

Mancher auswärtige Festbesucher wird es mit Recht bedauert haben, daß der Festdirigent, wie es eigentlich vorgesehen war, außer dem Taktstock nicht auch im Orgelkonzert sein Instrument meisterte. Er mußte dieses Amt leider an einen seiner Schüler, den Braunschweiger Domorganisten Kurt Gorn, wegen Überbürdung weitergeben. Es ist aber keine Frage: Gorn ist ein Organist von trefflichen Qualitäten, und er entledigte sich seiner solistischen Aufgaben mit größter Beweglichkeit der Finger und des Geistes. Daß ihm die Begleitungen zu den Altgesängen, worin Emmi Leisner auch einen hocheufreulichen seelischen Aufschwung nahm, nicht durchweg glücken wollte, darob wird ihm seiner schnellen Hilfsbereitschaft halber niemand ernstlich grollen können. Noch war ein dritter Organist, der bewährte Max Fest, bei verschiedenen Gelegenheiten — in den beiden Kirchenkonzerten und in der Thomanermotette, wo er auch einige solistische Bachiana vermittelte — mit großer Umsicht tätig. Das Amt am Flügel (= Hammerklavier) füllte Hermann Mayer, so oft man seiner bedurfte, mit Geschick aus. Ohne mich in naheliegende historische Streitfragen verlieren zu wollen, möchte ich hier doch nicht die Bemerkung unterdrücken, daß ich je länger je mehr dem modernen Flügel vor dem Cembalo unbedingt als Continuo-Instrument den Vorzug geben muß, wenn nicht schon wegen seines an sich edleren Klanges, so doch besonders seiner Fähigkeit halber, sich dynamisch dem Chor und Orchester schneller und unmittelbarer anzupassen. — Die übrigen wackeren Instrumentalsolisten des Bach-Orchesters und überhaupt der ganze Instrumentalkörper müssen sich hier für ihr treffliches Verhalten während des ganzen Festes mit einem Generallob begnügen.

Aus dem Programm verdient das fast einstündige Werk „Herkules auf dem Scheidewege“ besonders herausgehoben zu werden, da es wohl von fast allen Festteilnehmern noch nicht gehört worden war. „Dramma per musica“ (zum Geburtstage des Kurprinzen zu Sachsen am 5. September 1733) genannt, ist es mit seinen Götter- und Musenchören und den etwas merkwürdig verteilten Soli (Herkules: Alt, Wollust: Sopran, Tugend: Tenor, Merkur: Baß) natürlich unter die weltlichen Kantaten zu zählen. Die textliche Vorlage ist reichlich naiv entworfen: Dem zum Schluß eingreifenden Götterboten — einer Art Deus ex machina — liegt einzig das Amt ob, den gefeierten Prinzen als tugendhaftes Abbild des Herkules den Göttern zu preisen. Musikalisch kommt dem übrigens unmittelbar wirkenden Werk die Bedeutung zu, die Urform des Weihnachtsoratoriums, dieses gewissermaßen in nuce darzustellen.

Die Übersicht über diese festlichen Bachtage wiese eine Lücke auf, wollte ich die erbauliche Einrichtung stillschweigend übergehen, woran man als Musiker am ersten denkt, wenn nur einmal die Rede auf die Thomaskirche kommt. Hier in der Thomanermotette lebt die Bachtradition unter Gustav Schreck noch unverfälscht fort. Das ist beileibe nicht im Gegensatz zur übrigen hiesigen Bachpraxis gesagt; das Beiwort „unverfälscht“ ist hier vielmehr gemeint im Hinblick auf Zweck und Charakter dieser Erbauungen, die sich im ganzen unverändert erhalten haben. Wie leistungsfähig der etwa 60 Sänger zählende Thomanerchor, der sich freilich die besten Stimmen des sächsischen Jungennachwuchses auswählen kann, unter ihrem tüchtigen und liebenswerten Kantor noch heute ist, bewies besonders der vortrefflich geschlossene Vortrag der fünfstimmigen Motette „Jesu meine Freude“, einer der anspruchsvollsten, die der Meister überhaupt geschrieben hat.

REVUE DER REVUEEN

Zum 50. Geburtstag von Richard Strauß

I. Aus Zeitschriften

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG (Berlin), 41. Jahrgang, No. 24 (12. VI. 14). —

„Richard Strauß.“ Von Fritz Volbach. „Wie sind wir Deutsche doch so reich im Besitze dieses Einzigen, dieses Meisters; wie schauen die anderen neidvoll zu uns herüber und können es doch nicht leugnen, daß er der Großen einer ist, dem sie nichts zur Seite zu stellen haben! In der Tat, stolz dürfen wir sein, stolz ihn zu besitzen, ihn den unsrigen nennen zu können. Eine unerschöpfliche Fülle des Schönen hat er über die Welt ausgeschüttet und Vieles und Herrliches dürfen wir noch von ihm erwarten, der nun auf der Höhe des Lebens steht. Sie nennen ihn einen Meister der Zukunft. Nein, er ist ein Meister der Gegenwart, ist ganz unser. Nicht die Zukunft zu enthüllen, nicht erst für kommende Geschlechter haben unsere Meister alle geschaffen, sondern die verborgenen Werte der Gegenwart zu entdecken, sie verklärt durch ihre Kunst der Welt zu zeigen und zu schenken und so die Menschheit zu bereichern an ihrer Seele, sie fortschreiten machen auf dem Wege zur Höhe, das ist ihre Aufgabe stets gewesen, und das ist auch die unseres Richard Strauß. Jedes neue Werk, es bedeutet eine dauernde Bereicherung unseres Gefühlslebens; aber indem es Verborgenes, nie Geschehenes enthüllt, Geheimnisvolles offenbart, erschreckt es uns durch die plötzlich auftauchende Größe der Erscheinung, der wir anfangs ratlos gegenüberstehen . . .“ — „Proteus Strauß.“ Von Paul Ehlers. „... Hat nicht auch Beethoven allerhand geschrieben, was halbwegs untergegangen ist, bleiben nicht seine besten Schöpfungen als die eigentlichen Merkmale seines Erdenwandels stehen? Trösten wir uns mit ihm, wenn wir mit Strauß glauben hadern zu müssen, wenn wir nicht mit ihm über ethische Voreingenommenheiten zu springen vermögen! Hüten wir uns vor allem, in seinem gegenwärtigen Stadium das Endgültige seiner Entwicklung zu erblicken! Wir dürfen . . . von ihm noch mancherlei ‚Wandlungen‘ erwarten. Er entgleitet uns immer wieder. Gut; jagen wir ihm nach! Dabei erringen wir für uns immer noch viel mehr, als wenn wir uns als grämliche Stubenhocker allzu sehr mit Grillen plagen. Ich bin sicher, daß wir am Schlusse doch alle vorm Genie auf dem Bauche liegen . . .“

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin), 72. Jahrgang, No. 23 (10. VI. 14). — „Der fünfzigjährige Richard Strauß.“ Von August Spanuth. „... Mögen die Erwartungen, die man einst auf Strauß als den Bahnbrecher, den Begründer einer neuen Ära der Musik gesetzt, heute auch ein bißchen weniger sanguin sein als ehemals, so ist dagegen seine Popularität, namentlich in Deutschland, ganz gewaltig gestiegen. Übt doch sein Name allein schon eine fast beispiellos suggestive Kraft aus. Nichts ist bekanntlich so erfolgreich wie der Erfolg, und der hat sich besonders deshalb an die Fersen von Strauß geheftet, weil er die Bedürfnisse seiner Zeit wie kaum ein anderer instinktiv begriff, ja förmlich vorahnte. Ihm war vor allem die besondere Beweglichkeit moderner menschlicher Einbildungskraft, die Vorliebe für stärkste, möglichst unvermittelte Kontraste verständlich und sympathisch; er fühlte die geradezu barbarische Befriedigung, die der moderne Mensch über das Vollbringen technischer Wunder empfindet, und er jauchzte mit über die Rücksichtslosigkeit, mit der man heute sogar das natürliche Wesen der Dinge ins Gegenteil zu verkehren sucht (z. B. grüne oder violette Perücke beim Fastnachts-XIII. 20.

ball, oder Mißbrauch der menschlichen Stimme als klanglicher Farbenfleck in der Orchesterpartitur). Indessen müßte man doch wohl ein hoffnungslos unmoderner Mensch sein, wenn man für all' solche Kühnheiten und Rücksichtslosigkeiten nicht wenigstens eine theoretische Empfänglichkeit — heuchelte.“ „... Was man gemäß seiner individuellen Überzeugung auch — Musikalisches und Menschliches — gegen ihn einzuwenden haben mag, niemand kann so taub sein, die außerordentliche Bedeutung zu verkennen, die er allein schon als musikalischer Sauerteig für die Entwicklung der Tonkunst errungen hat. Überzeugte, Halb-Überzeugte und Garnicht-Überzeugte werden darum gemeinsam dem Fünfzigjährigen am 11. Juni in Gedanken ‚many happy returns of the day‘ wünschen.“

DER MERKER (Wien), 5. Jahrgang, 2. Maiheft 1914. — „Strauß.“ Von Richard Specht. „Richard Strauß: der Generalmusikdirektor von Europa; die stärkste Kraft, die der Magnetnadel der Musik von heute Richtung gibt; der Gegenpol Max Regers, der sich in alte Formen verliebt und sie mit seiner Musik erfüllt, die eben durch diese Form erst bestimmt wird, während Strauß sich in Ausdrucksmöglichkeiten verliebt, den Gesichtern, die seinen Geist bevölkern, ihre tönende Erscheinung gibt und durch sie erst die Form bestimmen läßt. Der Erlöser vom Pathos, von der Deklamation des Adagio um jeden Preis; der Eroberer neuer Territorien der Musik, mit dem Mut zum Äußersten in allen Verwegenheiten der Rhythmik und Harmonik, und mit dem Mut zu einer Melodik, deren Quellen von Italien nordwärts fließen und die doch, wo ihr schwungvoller Glanz zu süß vibrierender Sentimentalität wird, eine verborgene Herzensschwäche entschleiert, die sich lieber selber fast parodistisch in ironisch übertriebenes Schmachten rettet, als eine Weichheit zu verraten, die gerade dieser mannhaft aufrechten, abenteuerfrohen, unerschrockenen und heiter gelassenen Menschlichkeit so wohl ansteht. Der prachtvollste Beweis, daß Gesetz und Regel nicht zur Fessel werden müssen, sondern Faktoren organischer Weiterentwicklung, wenn einer kommt, der auch das kann, was er nicht zu wollen braucht, das hundertmal Gesagte verschmähen darf und sich auf die eigene Meisterschaft zu verlassen vermag, die das Unerprobte befestigt, alle Willkür fernhält und allen Inhalt eines guten Heute, alle Träume eines besseren Morgen nahebringt. Die stärkste Lebendigkeit unserer Zeit und ihr stärkster Ausdruck dazu: alles umfassend, was in unserer Gegenwart Musik ist und selbst das, was sich der Musik weigert. Seine Kunst ist Großstadtkunst, hat ihr Tempo, ihre Nerven, ihren Luxus, ihre Tumulte, ihre wachsame Beweglichkeit, ihre Lust an der Technik, ihre blendende Rücksichtslosigkeit, ihre Verachtung des Überflüssigen. Er gehört zu den ganz Wenigen, an denen man nicht ohne Auseinandersetzung vorüber kann; zu denen man sich mit Haß oder Entzücken, mit Abscheu oder Bewunderung stellen mag, aber zu denen man sich eben stellen muß; die nicht zu übergehen sind und die keinen gleichgültig lassen können. Und zu denen, die immer wieder neue Überraschung bereit haben; die nicht auf ein Gestern festzunageln sind; die man immer dort findet, wo man es am wenigsten erwartet und die jeder Formel und jeder Registrierung spotten. Das haben sie ihm am meisten übelgenommen: daß er sich niemals um Wünsche und Prophezeiungen, sondern einzig um sein inneres Gebot, um den Zwang der Stunde, um den — oft dem eigenen Verstand trotzend — Antrieb der befehlshaberischen Stimme gekümmert hat, die ihn zur Produktion aufrief. So war er von jeher und ist es heute, nach dem wundervollen halben Jahrhundert, das er durchlebt hat, noch immer. Ein Festtag ohne Wende; kein Zielpunkt, nur ein Meilenstein; kurze Wegrast, aber schon mit dem Blick nach neuen Weisern . . .“ — „Richard Strauß.“ Von Hermann Bahr. „... Es ist der deutsche Musikant

in ihm, der zeigen will, was die Musik alles kann! Shaw verglich, als wir einmal über Strauß sprachen, ihn mit Bach. Es kam mir unerwartet. Aber er hat tausendmal recht! Wir bemerken nur in der chromatischen Fuge heute die sportliche Leistung nicht mehr, weil ja der technische Rekord längst schon überboten worden ist. So werden wir Strauß selber erst bemerken, wenn auch sein technischer Rekord wieder überboten sein wird. Erst wenn wir nicht mehr über ihn staunen, werden wir ihn fühlen . . . Nach der Ariadne ist es ja jetzt nicht mehr so wegen vorherzusagen, daß man in Strauß einst einen anderen Mozart erkennen wird, den Mozart für unsere Ohren. Dann wird man den überall aus ihm hören: schon im Andantino der Italienischen Phantasie, da sich der 21 jährige Jüngling so sonnenfroh am Strande von Sorrent erging, und mit reinerem Flügelschlag noch in ‚Tod und Verklärung‘ und wieder im ‚Don Quixote‘, fast wider Willen sich verratend, und wieder im Schluß der ‚Salome‘ und immer wieder! . . .“ — „Strauß-Glosse.“ Von Siegmund von Hausegger. „ . . . Sei es, daß es sich um vergangene Epochen oder um die jüngste Generation, um den ihm nahestehenden Berlioz oder um den gänzlich heterogenen Bruckner, um die nervöse Sensibilität eines Debussy oder um die kristallklare Art Mozarts handelt, überall sucht und findet sein empfängliches Auge Wege, die er mit feinstem Musikerinstinkt verfolgt. Die Einseitigkeit des Empfindens, die ihm als Vorrecht der starken Schöpfernatur eigen ist, gleicht er durch die Vielseitigkeit des Interesses aus. Er erteilt keine Zensuren, er huldigt nicht dem Standpunkt ‚lieben oder verdammen‘, ‚richtig oder falsch‘, er macht aus der Kunst keine Parteisache, sondern versucht überall, sei es in Verwandtem, sei es in Fremdgeartetem, das Lebensvolle- und -fähige nachzufühlen, den positiven Kunstwert zu erkennen und greift fördernd ein, wo ‚Kräfte sich regen‘. Möge er, den sicher ein starkes Temperament, ein überlegener Kunstverstand und reine Wahrheitsliebe leiten, hierin der blinden, apodiktisch Urteile und Verurteilungen aussprechenden Parteileidenschaft unserer gärenden Zeit ein Beispiel sein.“ — „Drei kleinere Kapitel zur Strauß-Biographie.“ Von Arthur Seidl. — „Meine Begegnung mit Richard Strauß.“ Von Richard Mandl.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig), 81. Jahrgang, No. 24 (11. VI. 1914).

— „Richard Strauß.“ Von Edgar Istel. „ . . . fast alle neueren Werke Straußens sind zur ‚Sensation‘ geworden, und das ist das Schlimmste, was einem ernsthaften Künstler geschehen kann. Liegt es doch im Wesen der Sensation, daß ihr Gegenstand ebenso rasch der Vergessenheit anheimfällt, wie er ehemals blitzschnell in die Gunst der leicht erregbaren Menge kam. So muß der Schöpfer dieser Sensationen immer wieder aufs neue die Jagd nach dem Niedagewesenen beginnen, und dies ist der Fluch, der seit den ganz großen Erfolgen des Meisters auf seinem Schaffen liegt. Es ist schade darum. Denn der Strauß, der unbekümmert um Tageserfolg und Mode nur dem Gebot seines Genius folgte, er war ein großer und liebenswerter Künstler, daß alle die, die damals seinem Schaffen zujauchzten, nur mit Bedauern seiner weiteren künstlerischen Entwicklung, die mit so unerhörten äußeren und materiellen Erfolgen verknüpft war, zusehen konnten. Wenn etwas von Strauß noch am 100. Geburtstag übrig sein sollte, so sind es gewiß seine Werke aus der Epoche, da er Meisterwerke vom Schlage des genialen ‚Eulenspiegel‘, des berückenden ‚Don Juan‘ und der atemversetzenden Tondichtung ‚Tod und Verklärung‘ schrieb. Diese Werke und die besten Straußschen Lieder werden so rasch wohl nicht der Vergessenheit anheimfallen. Daß dagegen über den Dramatiker Strauß die Zeit hinwegschreiten wird, trotz der momentanen Sensationserfolge ‚Salome‘, ‚Elektra‘ und ‚Rosen-

kavalier', denen sich der schlechtverhüllte Mißerfolg der stilllosen ‚Ariadne‘ anschloß, so daß Strauß kurz entschlossen zum Ballett abschwankte, — darüber dürfte unter Urteilsfähigen wenig Zweifel herrschen. Als Monumente einer Zeit, der jedes gesunde musikalische Stilempfinden abhanden kam, als Zeugnisse der gewaltigen technischen Meisterschaft ihres Autors werden diese Partituren sicher noch lange ein interessantes Studienobjekt bilden; von der Bühne aber werden sie — mit Ausnahme vielleicht von ‚Salome‘ — schon ihrer im tieferen Sinne undramatischen Textbücher halber verschwinden, ganz abgesehen davon, daß auf die Dauer den Sängern die ihnen zugewiesenen Aufgaben wenig liegen dürften.“

ZEIT IM BILD (München), 1. VI. 1914. — „Fünfzig Jahre Richard Strauß.“ Von Wilhelm Mauke. „... Der Fall Strauß, oder wie ein als Idealist beginnender, sich durch sich selbst durchsetzender deutscher Musiker noch im besten Mannesalter auf die Höhe europäischen Ruhmes gelangt, ist eigentlich eine glänzende Rehabilitation des bekannten deutschen Komponistenelends der Geschichte gegenüber. Beethoven, Mozart, Schubert sind gerächt durch Richard Strauß. ‚Ich sag's ja immer, das Genie bricht sich Bahn‘, grunzt Bürger Schippel. Ja, wenn der Efeu aus seinem Grab hervorbricht, eher nicht in der Regel, lieber Bürger. Aber Richard Strauß, der den Pulsschlag seiner Zeit versteht wie kein anderer ... zwang deshalb auch die Zeit, ihm zu folgen, ihm zu dienen, ihm Lorbeeren zu streuen. Von der Höhe seiner 50 Jahre darf dieser schlanke, elastische, von Wintersport gebräunte, vom intensiven Lebensgenuß beschwingte, in beiden Welten beheimatete Jüngling im schütterten Lorbeerkranz, Einsiedler und Globetrotter zugleich, mit stolzem Lächeln auf seine Erfolge und Taten blicken. Und vor ihm liegt die Zukunft. Seine geistige und physische Konstitution ist so fest und gesund, daß die nächsten 25 Jahre Richard Strauß ihm und der Welt noch manche Überraschung bringen werden.“

II. Aus Tageszeitungen

BERLINER BÖRSEN-COURIER, No. 267 (11. VI. 1914). — „Richard Strauß.“ Von Adolf Weißmann. „... das ist ... der Schlüssel seines Dauererfolges: der Meister der Gegenwart ist zugleich Ausführender im höchsten Sinne; er steht mitten im lebhaften Betrieb; er kann, wo die Reize seines Schaffens verblassen, selbst als Kämpfer auftreten, durch seine Persönlichkeit den Schritt der Entwicklung verlangsamten, die Schwächen seines Werkes decken, seine Vorzüge in blendendes Licht rücken. Der Musikdramatiker, der mit anderen Faktoren zu rechnen hat, findet stärkere Hemmungen auf seinem Wege. Zweierlei rächt sich an ihm: erstens die Not der Zeit, die ihn, den unliterarischen Geist, in der Wahl der Texte unsicher macht und Einflüssen entgegentreibt, die gegen den Instinkt des Musikers einen heimlichen Krieg führen; dann die Aufsaugung der Ausdrucksenergie durch das Orchester. Der Meister, der das Instrument zum Individuum gemacht hat, ist der menschlichen Stimme gegenüber nicht souverän. So finden wir in Richard Strauß' Musikdramen das Surrogat noch häufiger, am häufigsten da, wo im ‚Rosenkavalier‘, in der ‚Ariadne‘ und in dem Ballet ‚Josefslegende‘ die Sehnsucht nach dem Einfachen ihn beherrscht. Und wir werden von unserem heutigen Standpunkt in ‚Salome‘ die charakteristischste seiner musikdramatischen Schöpfungen, eine der geistreichsten Episoden der Musikgeschichte überhaupt, sehen. Mag aber auch in Strauß' Schaffen Allzumenschliches uns überall begegnen, mag vieles, was jetzt Werk heißt, künftig nur als Baustein gelten, die Gegenwart behauptet ihr Recht auf den Meister. Sie ehrt in ihm noch immer

den ersten Musiker der Zeit, sie schätzt sich glücklich in seinem Besitz, und sie wird ihm noch lange ihre Teilnahme schenken. Denn sie sieht sich in ihm, der, alles in allem, ein Phänomen bleibt.“

DEUTSCHE ZEITUNG (Berlin), 10. VI. 1914. — „Richard Strauß.“ Von Georg Schünemann. „Mit dem heutigen Tage rückt Richard Strauß in die Reihe der Fünfzigjährigen vor. Er steht an der Spitze der modernen Musiker und kann auf ein reiches, erfolgekröntes Schaffen zurücksehen. Über seine Kunst ist früher viel gestritten worden, und es gibt auch jetzt noch Sonderlinge, die Eigenart und Wert seiner Werke in Frage stellen. Diesen Zweiflern kann man nur entgegnen, daß eine Kunst, die sich in der Symphonie und Oper an allen Orten durchgesetzt hat, ihre Eigenberechtigung in sich trägt. Wenigstens für unsere Zeit, denn es ist eine müßige und vergebliche Sache, bei diesen Fragen zu prophezeien und Betrachtungen darüber anzustellen, wie sich die Nachwelt mit Richard Strauß abfinden und wie sich das Schicksal seiner Werke gestalten wird. Die Geschichte der Musik zeigt an unzähligen Beispielen, daß Musiker, die in ihrer Zeit als Führer und Größen erster Ordnung galten, später vergessen wurden. Trotzdem behalten sie ihre Bedeutung für die Entwicklung der Musik, für Kultur und Geist eines Zeitalters. Die gleiche Stellung muß den Hauptwerken von R. Strauß zuerkannt werden, mag man sich im einzelnen dazu stellen, wie man will. Sie haben der Produktion neue Bahnen gewiesen und sind überall auf fruchtbaren Boden gestoßen, sie haben die musikalische Entwicklung mit bestimmt und darüber hinaus künstlerische Werte geschaffen, die im engsten Zusammenhang mit dem Denken und Fühlen unserer Zeit stehen.“

BERLINER ZEITUNG AM MITTAG, 10. VI. 1914. — „Richard Strauß.“ Von Paul Schlesinger. „Klangphantasie, die erstaunlichste Eigenschaft Strauß', war natürlich niemals vom Wesen eines Komponisten trennbar. Aber so wahr es ist, daß unser Gefühl die großen und guten Wege verließ, um sich zu verästeln, so wahr es unsere Seelen lieben, aus der eigenen strapazierten Hülle in tausend andere zu schlüpfen, alles zu erleben, alles zu verstehen, im Skeptizismus zu erschlaffen, um im nächsten Augenblick sich zu übertriebener Lust aufpeitschen zu lassen — so wahr ist es, daß Richard Strauß für noch undefinierte Seelenzustände die schöpferischen Organe hat. Richard Wagner machte sich noch ein despotisches Vergnügen daraus, die Nerven eines Jahrhunderts bis zum Zerreißen anzuspannen; Strauß ist selbst zuckender Nerv, für dessen Ausdruck er die raffiniertesten Klangmischungen, die verwegenste Kontrastmusik und eine in ihren Kühnheiten niemals unlogische Harmonik zu einer Tonsprache verband, die nur wieder die alte Wahrheit bestätigt: schöpferischer Geist und höchste Technik sind voneinander getrennt undenkbar. Gewiß, es gibt Zeiten, da Virtuosität wesentlichere Werte überwuchert. Aber wenn das — und es ist möglich — auf unsere Gegenwart passen soll, so belle man den Mond an, aber nicht den Künstler, der eben Blut von unserem Blut ist. Für Goethe und Beethoven wäre es heute zu spät. Und an der Wiederholung der Phänomene hat niemand ein Interesse. Eher könnte man an eine Renaissance der Musik denken; ein spielerisches Stilbehagen, das Strauß im ‚Rosenkavalier‘ und in der ‚Ariadne‘ zeigt, und seine eminent kühnen Beethoven-Interpretationen möchten darauf schließen lassen. Aber für eine Renaissance ist es wohl noch zu früh, die Musik ist für eine Wiedergeburt noch nicht gründlich genug zugrunde gegangen; und es war wiederum nicht zuletzt Richard Strauß, der sie davor gerettet hat. Also freuen wir uns, daß er da ist.“

Willy Renz

Schluß folgt

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

294. **Max Ritter:** Der Stil Joh. Seb. Bachs in seinem Choralsatz. (Kirchenmusikalisches Archiv, Heft 20.) Verlag: Schwers & Haake, Bremen 1913. (Mk. 3.—.)

Man hat eines jener Bücher vor sich, wie sie in der Musikkultur noch immer sehr häufig sind. Es steckt manches Gute in ihm, aber man muß es sich aus einer Menge des Überflüssigen, des Halbdurchdachten und Halbwahren herausuchen. Der erste Teil ist von dieser leidigen Untugend verhältnismäßig frei. Er enthält das weitaus Wertvollste: eine sehr fleißig zusammengestellte und ziemlich lückenlose Darstellung der Harmonik in Bachs Chorälen. Man wußte längst, daß Bach nicht in das Regeldogma unserer landläufigen Harmonielehrbücher sich einfügt. Immerhin ist es sehr verdienstvoll, daß Punkt für Punkt die Abweichungen seines Satzes von den Schulregeln nun einmal festgestellt worden sind. Der Verfasser zieht fast ein Dutzend der bekannten Lehrbücher zum Vergleich heran. Das Resultat ist eine vernichtende Kritik ihres öden Regelwesens. Nur die modernsten: Schönberg, Louis und Thuille, Riemann halten der Nachprüfung stand. Natürlich bleibt zu bedenken, daß all diese Lehrbücher dem Schüler helfen wollen, und daß dem vieles verboten werden muß, was ein Bach sich erlauben durfte. Ferner erklären sich wohl so manche Freiheiten der Bachschen Schreibweise, wie z. B. das Hinabführen des Tenors unter den Baß, daraus, daß diese Choräle mit Instrumentalbegleitung gedacht sind, wo dann in jenem Fall ein sechzehnfüßiger Baß dort wieder das Fundament herstellt. Dieser Gesichtspunkt ist vom Verfasser außer acht gelassen worden. Er tut ohne weiteres so, als ob die Bachschen Choräle als Kanon für den vierstimmigen a-cappella-Satz gelten, den doch die Lehrbücher in allererster Linie, wenn nicht allein anstreben. Eine weitere Untersuchung müßte feststellen, inwieweit Bach etwa dort, wo er für a-cappella-Chor schrieb, also vor allem in den Motetten, strengerer Satzregeln sich befüßt haben mag. Eines zeigt diese Untersuchung geradezu schlagend: daß sich unser Harmonieunterricht in ganz lächerlich scholastischer Weise vom wirklichen Leben, das heißt in diesem Fall von der Praxis der großen Meister, entfremdet hat. Eine sehr alte Wahrheit, die doch nicht oft genug wiederholt werden kann. Wenn auch für andere Meister als Bach solche Spezialuntersuchungen gemacht sein werden, wenn wir erst einmal ganz genau und bis ins einzelne wissen und nicht nur wie bis heute ahnen werden, was Beethoven, was Schubert, was Chopin, was Liszt und Wagner an harmonischem Neugut uns gebracht haben, dann wird endlich die Zeit gekommen sein, wo uns ein großes Buch der Harmonik geschrieben werden kann, nicht ein Schulbuch voller Verbote und Ausnahmen, sondern eine systematische Darstellung dessen, was ist.

Solange der Verfasser uns etwa von der Verwendung des Quartsextakkords bei Bach erzählt, solange er in langen Tabellen aufzählt, wo und wie Bach den Leitton verdoppelt oder

nach abwärts oder sprungweise aufwärts führt, wo er verdeckte Quinten und Oktaven schreibt und wie's bei ihm mit den Querständen bestellt ist, solange ist sein Buch, wie gesagt, sehr interessant, nützlich und brauchbar. Später kommen dann kulturgeschichtliche, musikalische und ästhetische Erörterungen, und da versagt dann die Kraft. Man hört Dinge, die absolut nicht zum Thema gehören, wie allerlei halb wahre und sehr langatmige Exkurse über die Gründe für Bachs Vergessenheit bis zur Wiedererweckung durch Mendelssohn, und die Hauptsache, nämlich die ausführliche Analyse einer Anzahl besonders ausdrucksvoller und harmonisch kühner Choralstellen, die recht geschickt zusammengestellt sind, bleibt Ritter dann schuldig. Analyse ist hier nicht speziell im harmonischen Sinne gemeint. Vielmehr hätte dargetan werden müssen, welche „Wirkung“ aus dem Verstand der Worte heraus — sie sind bei den Beispielen sonderbarerweise meist weggelassen — Bach erstrebt, und wie er sie erreicht hat. All das fehlt. Auch das Kapitel über den Rhythmus der Choräle ist dürftig und besteht fast nur aus dem kommentarlos Nebeneinanderstellen von Beispielen. Endlich gehört auch der dritte Teil des Buches nicht eigentlich in den Rahmen, der durch den Titel gesteckt ist. Er befaßt sich mit musikpädagogischen Fragen — der Verfasser ist Seminaroberlehrer — wie der Verwendung Bachscher Choräle im Musikunterricht, ferner mit ihrer Einführung in den Gottesdienst, ohne irgend wesentlich neue Gesichtspunkte zu bieten.

Der Stil des Buches könnte sorgfältiger, die Entwicklung der Gedanken klarer und folgerichtiger sein. An Ungenauigkeiten und Druckfehlern ist kein Mangel. Sonderbar berührt es, wenn das Leipzig der Bachzeit eine „Grenzstadt gegen Preußen“ genannt wird. Bekanntlich reichte damals Kursachsen fast bis Potsdam und Magdeburg. Dr. Ernst Neufeldt

295. **Georges Cucuel:** Les créateurs de l'opéra comique français. (Les maîtres de la musique.) Verlag: F. Alcan, Paris 1914. (Fr. 3.50.)

Der kenntnisreiche Verfasser, dem wir bereits eine Anzahl ausgezeichnete Studien verdanken, behandelt in diesem elegant geschriebenen, aber doch sehr gründlichen Werke nicht, wie man wohl zuerst auch annehmen könnte, das Theater der Opéra comique, sondern jenes gleichfalls so genannte, mit dem Begriff unserer „komischen Oper“ sich nicht immer deckende Genre, und zwar derart, daß er die Komponisten eingehender als die Librettisten, die Werke genauer als ihre Schöpfer behandelt. Der Begriff der Opéra comique war schon bei seinem ersten Auftreten gegen Ende des 17. Jahrhunderts ziemlich schwankend und jedenfalls älter als der Name des von ihm erst abgeleiteten Theaters. Die zeitgenössischen Definitionen der Lexika des 18. Jahrhunderts sind sehr voneinander abweichende. Sicher ist jedoch, daß in Frankreich der Ausdruck ursprünglich gleichbedeutend mit „parodie“ gebraucht wurde und die „komische“ Oper als Gegensatz zur „tragischen“ gedacht war, ähnlich wie in Italien (Opera buffa — Opera seria). Allgemein im Gebrauch kam das neu-

geschaffene Wort erst zwischen 1715 und 1725 in der Weise, daß damit ein neues Genre bezeichnet wurde. Ursprünglich war die Opéra comique nur ein satirisches Stück, eine Art von Revue, wie sie sich heute noch in Paris großer Beliebtheit erfreut und auch in Deutschland im Berliner Metropoltheater ihre Heimstätte fand. Allmählich wurden jedoch — trotz des Namens! — die komischen Elemente zugunsten ernsterer, vorwiegend rührseliger immer mehr verdrängt und die Definition der Opéra comique mußte nunmehr lauten: ein Theaterstück mit ausgeführter Handlung, in der Prosaszenen gesungene Couplets verbinden und das komische Element eine gewisse Rolle spielt. Also eine Art von Mittelding zwischen unserem Volksstück und unserer Operette (in der älteren Form des Singspiels). Jedenfalls ist, wie Cucuel betont, eines klar: das Wort „Opéra comique“ blieb eine Etikette, hinter der sich gar mancherlei verbarg, das dem ursprünglichen Sinn gar nicht mehr entsprach. Cucuel verfolgt nun dieses „eminent nationale Genre“ von seinen Anfängen bis zum Vorabend der Französischen Revolution. Seiner Meinung nach wurzelt es in der italienischen Komödie vor 1697 und in den Jahrmarktspielen der Zeit von 1716 bis 1740. Er zeigt dann, wie Originalmelodien allmählich die „Vaudevilles“ verdrängen und wie der Einfluß der italienischen Buffonisten (1752—54) entscheidend wird, bis das Genre schließlich national erstarkt und ein getreues Spiegelbild des kulturellen Zustandes der Epoche ist. In besonderen Kapiteln werden die Hauptmeister abgehandelt: Gluck, la Ruette, Duni, Monsigny, Philidor, Grétry, Dalayrac sind in ihren Hauptwerken dargestellt, und schließlich gibt der Verfasser einen kurzen Ausblick auf die Entwicklung der Gattung im 19. Jahrhundert und ihren Einfluß auf die ausländische, besonders die deutsche Kunst. Was da über angebliche Einflüsse auf Beethoven gesagt wird, scheint mir zum großen Teil doch nur auf recht oberflächlicher Ähnlichkeit mancher Themen zu beruhen. Allzugroß ist sicher der Einfluß des französischen Singspiels auf den deutschen Meister, dem gerade dies Genre recht fern lag, nicht gewesen. Richtig bemerkt Cucuel, daß der hier leider nicht eingehender geschilderte Einfluß auf Mozart mindestens ebenso wichtig ist. — Jedenfalls ist aber das Buch von hohem Werte und für jeden unentbehrlich, der sich überhaupt mit der Geschichte der komischen Oper befaßt. Sehr erfreulich wäre es, wenn Cucuel seine Studien auf diesem noch wenig erschlossenen Gebiet fortsetzen und auch eine Darstellung der französischen Opéra comique des 19. Jahrhunderts liefern wollte.

Dr. Edgar Istel

296. Charles van den Borren: Les musiciens belges en Angleterre à l'époque de la Renaissance. Librairie des deux mondes (E. Groenveldt), Bruxelles 1913.

Van den Borren's Arbeit darf willkommen geheißen werden, da sie auf eine noch nicht genügend aufgehellte Periode der Musikgeschichte Licht wirft: sind die niederländischen Meister des Zeitalters der Renaissance in England auch nicht von der Bedeutung gewesen, wie sie Willaert für Italien, Orlandus Lassus für Deutschland gewann, so ist doch der Anteil, den sie an der

Entwicklung der Kunst genommen, ein keineswegs unbeträchtlicher gewesen. Van den Borren teilt die von ihm behandelten Musiker nach der Art des Instrumentes, dem sie dienten, ein, ein Verfahren, über dessen Zweckmäßigkeit sich streiten läßt. Auf einzelne Musiker geht der Verfasser näher ein. So auf den aus meinen „Annalen“ u. a. bekannten van Wilder. Im ganzen war die Einwirkung der flämischen oder frankowallonischen Musiker auf England mehr eine materielle als eine moralische, wie van den Borren sagt: einen persönlichen Einfluß auf die englische Kunst haben sie nicht gewonnen. Die fleißige und sorgfältige Arbeit sei hiermit bestens empfohlen.

Wilibald Nagel

297. El. Rempel-Albrecht: Übungen zur Atem- und Sprechtechnik. Verlag: Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1914. (Mk. 1.—)

Die sorgfältig zusammengestellten Atemübungen scheinen auf einer erfahrungsreichen Praxis der Verfasserin zu beruhen, und machen einen sympathischen Eindruck. Da sie mehr für den Zweck des Lehrers als für das Selbststudium gedacht sind, beachte man besonders die sehr richtigen hygienischen Regeln, nicht nur die für den Gebrauch der Atemübungen, sondern auch die für Redner. Die Sprechübungen sind ohne jede Erläuterung von Physiologie und Phonetik geschrieben, kommen daher für den eigenen Gebrauch des Schülers ohne Kontrolle des Lehrers wohl kaum in Betracht. Beim e wäre von vornherein eine bestimmte Trennung der verschiedenen Formen des Vokals bei den Übungen wünschenswert gewesen. Die Auffassung: „ei sprich ai (v -); ai sprich ai (v -)“ läßt sich wohl beim Sprechen, aber doch kaum beim Gesang aufrechterhalten, da dann unter allen Umständen das a lang gehalten werden, und das nachfolgende i immer kurz sein, genau wie ein Konsonant behandelt werden muß. Was die Verfasserin über den künstlerischen Vortrag sagt, läßt sich fast unverändert auf den Gesang übertragen.

Hjalmar Arlberg

298. Issay Barmas: Die Lösung des eigentechnischen Problems. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin. (Mk. 4.—)

Diese Schrift, die neben dem deutschen Text auch einen französischen und englischen bietet, will einen rationellen Weg zur Erlangung einer sicheren, zuverlässigen Technik der linken und rechten Hand angeben, nämlich den der absoluten Lockerheit der Arme, Finger und Gelenke. Eine große Anzahl von Bildern und zahlreiche Übungen ergänzen vortrefflich die kurzen theoretischen Ausführungen. Wer sie eifrig studiert, dürfte sicherlich auch einen absolut leichten und unhörbaren Lagenwechsel erzielen und damit ein vollendeter Techniker werden.

Wilhelm Altmann

299. Rosa Sucher: Aus meinem Leben. Mit vier Bildnissen. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1914. (Mk. 3.—)

Die berühmte Isolde des ersten Bayreuther Tristan-Festspiels von 1886 plaudert in ziemlich nachlässigem Stil von ihren Erlebnissen, von ihrer Bühnenlaufbahn und ihren Erfolgen. Die Schilderung beschränkt sich auf Mitteilung von Tatsachen und entbehrt der lebendigen Anschaulichkeit. Was Frau Sucher von Bayreuth

erzählt, liebt man gern, wenschon nichts Neues daraus zu erfahren ist. Im Anhang finden sich einige Bemerkungen zur Rolle der Isolde. Die Bayreuther Regie lernt man freilich jetzt viel vollständiger, wenschon keineswegs erschöpfend, aus Mottls Tristanausgabe (bei Peters, Leipzig 1914) kennen. Hierzu bemerke ich, daß es sich nicht um eine selbständige Arbeit Mottls aus der Bühnenpraxis handelt, sondern nur um die Veröffentlichung der Spielweisungen, die den Bayreuther Regieauszügen entnommen sind. Die Angaben Rosa Suchers enthalten einige besondere Ergänzungen, die ihrer Eigenart entsprechen. Sehr beachtenswert ist das Zugeständnis: „Man lernte Sparsamkeit der Gesten, was einem sehr gesund war, da man darin viel gesündigt hatte. Vielleicht ging man etwas zu weit darin, aber später sah man doch ein, wie gut es war, Maß zu halten“.

Wolfgang Golther

MUSIKALIEN

300. **Walter Petzet:** Karl Czerny's Vierzig tägliche Studien auf dem Pianoforte genau bezeichnet usw. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H. in Berlin-Lichterfelde. (Mk. 1.80.)

Czerny's „tägliche Übungen“ verdienen gewiß auch heute noch besondere Beachtung seitens unserer Lehrer und angehenden Pianisten. Als Ganzes scheint mir aber das Werk veraltet. Ich würde keinem raten, es in toto zu studieren, weil ich überzeugt bin, ihn dadurch von der Lösung vieler wichtigerer Aufgaben fernzuhalten. Überhaupt scheint mir die Zeit, wo man die ganzen Werke der älteren Etüdenmeister zu berücksichtigen hat, vorüber, ganz abgesehen davon, daß man schon aus zeitlichen Gründen von je zu einer Auswahl gedrängt wurde. Dieser, und zwar einer strengen, müßte meiner Ansicht nach auch das vorliegende Werk unterzogen werden. Man kann es getrost untergehen lassen in einem Auswahlband, der zugleich die gelungensten technischen Formeln der anderen Etüdenmeister, systematisch nach modernen Gesichtspunkten geordnet, enthalten müßte. Die Ausgabe Petzets läßt viel Sorgfalt erkennen.

301. **G. Frugatta:** Preparazione al Gradus ad Parnassum. Verlag: Carisch und Jänichen, Mailand. (Mk. 3.—)

Der technische Nutzen dieses Studienwerkes soll nicht in Abrede gestellt werden. Doch würde ich als Klavierlehrer verschiedene Bedenken tragen, es bei meinen Schülern zu verwenden. Das Hauptbedenken ist, daß der Schüler durch Benutzung desselben sich und mir ein schlechtes Zeugnis über seine allgemein musikalischen Fähigkeiten ausstellen würde. Das Werk besteht nämlich in der Hauptsache aus vollausgeschriebenen Transpositionen je eines technischen Hauptmotives der Clementischen Etüden. Ein Schüler aber, der auf der technischen Höhe des Gradus steht, muß dergleichen mühelos allein vornehmen können. Kann er es nicht, so ist das ein Beweis seiner einseitig technischen Ausbildung, und er hätte dann nichts Wichtigeres zu tun, als sein harmonisches Wissen und Können so weit zu vervollständigen, daß er zu solchen Transpositions-

studien keiner gedruckten Noten mehr bedarf. Ferner halte ich die Durchführung solcher Studien in dem hier vorgesehenen Umfange für geisttötend. Wo bleibt da noch Zeit für das musikalische, wenn das technische Studium solchen Zeitaufwand beansprucht?

Hermann Wetzel

302. **Arnold Ebel:** Zwei geistliche Gesänge für Sopran, Violine und Orgel (Harmonium). Verlag: Raabe & Plothow, Berlin (je Mk. 1.50).

Die beiden Stücke zeigen einen suchenden Tonsetzer, der, namentlich von Wagner und dessen Nachfolgern herangebildet, sich einen eigenen Weg bereiten möchte. Dieses sein im Grunde sympathische Experimentieren macht sich besonders im zweiten Gesang, im „Gebet,“ bemerkbar, und darum herrscht hier der Willenston vor, während im weit besser gelungenen ersten Stück die Art des Komponisten infolge einer gemütvollen Natürlichkeit sich schon reiner darbietet. Je mehr Ebel die Melodie einfach in seinem immerhin komplizierten Elemente fließen läßt, desto besser wirkt es. Er bewegt sich fast durchweg in einer allgemeinen tonartlosen Sphäre. Das macht dem Sänger zwar seine Aufgabe nicht leicht, aber die meistens diatonische Handhabung des Melodischen und die dauernd unzweideutige harmonische Unterstützung machen scheinbar Schwieriges wieder eingänglich — sobald nur der Einsatz gefunden ist.

303. **Carl Nordberger:** Schwedische Tänze für Violine und Klavier. op. 1. Verlag: Wilhelm Hansen, Kristiania. (je Mk. 2.50.)

Ein hübsches op. 1. Es ist anzunehmen, daß diesen reizenden Tänzen „alte längst vergangene Weisen“ zugrunde liegen. So nennt der Komponist und Dichter im ersten der vorangestellten Gedichte das erste der drei Stücke. Doch ist alles so ungezwungen behandelt, daß man auf die Frage nach echter oder unechter Volkstümlichkeit gar nicht erst gelenkt wird. Das zweite Stückchen, wie das dritte eine Polska, ist infolge des elegischen Einschlags vielleicht noch am meisten Abbild der nordischen Landschaft und der nordischen Volkslust. Die frei und doch leicht gebaltene Klavierbegleitung und die gute Spielbarkeit der Geigenstimme sind zu loben. Den Lehrern besonders seien diese Stücke somit empfohlen.

304. **Alfred Szendrei:** Fünf Lieder. Edition Steingraber. (je Mk. 1.—)

Gut gemachte, fast durchweg im leichten Tone gehaltene Stücke mit lebendiger, tadelloser Begleitung. Als Abwechslung zwischen ernsten Liedern und als Zugabestücke anspruchlosen und doch geschmackvollen Genres sind sie gut verwendbar. Das letzte Lied „Landschaft“ (Jacobsen) ist das schwierigste, zugleich aber das belangloseste, weil darin das Sentimentale und das Unpersönliche des Komponisten am deutlichsten zutage tritt.

305. **Emil Weidenhagen:** „Erster Frühling“, für vierstimmigen Frauenchor und Sopransolo mit Klavierbegleitung. op. 42. Edition Steingraber. (Mk. 1.60.)

Ein auf den Effekt hin gearbeiteter Chor, der in anspruchlosen Konzerten seine Wirkung tun wird. Zumeist homophon gehalten, ist der Chorsatz in jedem Takte klar und klingend.

Wo eine kontrapunktische Führung sich bemerkbar macht, wird sie bald wieder aufgegeben — nur die Klavierstimme durchschneidet mit größerer Freiheit den Gesang, obgleich auch hier von einem höheren Stile nicht die Rede sein kann. Und so ist die Sache mehr oder weniger zu loben; einen rein kompositorischen Wert aber sucht man vergebens. Das muß betont werden, weil wahrscheinlich der Tonsetzer selbst auf eine ernstere Einschätzung weniger Gewicht legt als auf sogenannte Zweckmäßigkeit.

Arno Nadel

306. **Renzo Bossi:** Tema variato per organo. op. 10b. Verlag: A. Böhm & Sohn, Augsburg 1914. (Mk. 1.50.)

Als leichter wiegendes Intermezzo kann das gefällige, nicht sehr umfangreiche und bequem spielbare Stück des seinem bekannten Vater Enrico Bossi nacheifernden Komponisten sehr wohl in einem Konzertprogramm Platz finden. Harmonisch interessant ist die 4. und 6. Variation, letztere zugleich eine geschickte Schlußsteigerung.

307. **Rudolf Dittlich:** Einleitung und Doppelfuge in B-dur. Thema, Fugenplan und Modulationen von Anton Bruckner. Verlag: A. Böhm & Sohn, Augsburg 1913. (Mk. 2.—.)

Da von Anton Bruckner, dem einstmals berühmten Orgelspieler und Improvisator, keine Originalkompositionen für die Orgel existieren, so kann das Werk eines seiner Schüler von vornherein einem besonderen Interesse begegnen, das offenbar noch unter des Meisters Augen entworfen und unter dem Eindruck seiner Persönlichkeit vollendet wurde. In der Tat spürt man seines Geistes Hauch in dem wohlklingenden, echt orgelmäßig gesetzten Stücke des geschätzten Wiener Hoforganisten, das ohne der Einstudierung besondere Schwierigkeiten entgegenzusetzen sich bald einen Platz im Repertoire ernster Organisten sichern dürfte.

308. **Fritz Lubrich jun.:** Präludium und Passacaglia (a-moll). Werk 47. Verlag: A. Böhm & Sohn, Augsburg 1914. (Mk. 2.—.)

Die vorliegende Passacaglia des rastlos schaffenden Regerschülers legt von neuem Zeugnis für dessen unverkennbare Begabung für den Orgelstil ab, die dem Instrumente in klanglicher wie technischer Hinsicht höchst dankbare und wirkungsvolle Aufgaben zu stellen weiß. Gegen frühere Werke Lubrichs tritt eine fortschreitende Selbständigkeit der Harmonik hervor, dabei ein gesunder Sinn, der sich aller gewaltsamen Verrenkungen und Geschraubtheiten mit Geschmack enthält. Das Werk empfiehlt sich ohne weiteres von selbst und ist auch einem mittleren Können zugänglich.

309. **Carl Frey:** Präludium und Fuge über die Choralmelodie „Ave verum corpus“ für Orgel. Werk 5. Verlag: A. Böhm & Sohn, Augsburg 1914. (Mk. 1.50.)

Ein weniger auf Originalität der Erfindung Anspruch erhebendes, als vielmehr für die praktischen Bedürfnisse des katholischen Kultus berechnetes, gewandt und meist ansprechend geschriebenes Stück, das auf dem bezeichneten Gebiete voll seine Schuldigkeit tun und seine Freunde finden wird.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

310. **Viktor Ernst Wolff:** Robert Schumanns Lieder in ersten und späteren Fassungen. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 4.—.)

Für weitere Kreise kommt diese Arbeit nicht in Frage. Sie ist das Produkt eines emsigen, anerkennenswerten Fleißes, der aber für die tiefere Erkenntnis des Wesens Schumanns ohne Bedeutung ist. Der Verfasser schildert in einer kurzen Einleitung die Entstehung der Schumannschen Lieder, d. h. er gibt einen Bericht über das Schaffen des Jahres 1840. In dem Hauptteil seiner Schrift betrachtet er nun Lied für Lied die Varianten der verschiedenen Fassungen. Zu irgendwelchen bedeutungsvolleren Auslassungen über das Wesen der Schumannschen Lyrik kommt es nirgends. Von einer Wertung der Schumannschen Änderungen kann auch keine Rede sein; denn die hat Schumann selbst vorgenommen. Somit bleibt nur übrig, dem Verfasser seine mühevollen Vergleichungsarbeit zu bestätigen.

Walter Dahms

311. **Aldo Cantarini:** Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 3 und 4. Heft 1 und 2. Verlag: Alfred Schmid Nachfolger (Unico Hensel), München. (je Mk. 2.50.)

Ein dilettantisch unfähigeres Ton- und Deklamationsgefaßel, als es in diesen Erzeugnissen sich kundgibt, ist mir bisher kaum schon vorgekommen. Und so etwas findet einen Verleger und mit solchen Produkten wagt man eine Künstlerin wie Frau Cahier durch Widmung anzuöden! Nun bitte ich aber doch um dies und jenes...

312. **Heinrich Schalit:** Drei Gesänge für eine Singstimme und Klavier. op. 5. Verlag: Otto Halbreiter, München. (je Mk. 1.20.)

Hier wie anderswo muß zunächst der Pleonasmus oder populärer ausgedrückt Unsinn der Titel beanstandet werden. Gesänge sind eo ipso für eine Singstimme. Weitere Angaben könnten sich also nur auf eine Stimmgattung beziehen und wären dann sehr angebracht. Schalits Gesänge überzeugen durch Tiefe der Empfindung und künstlerische Gestaltungsfähigkeit. Die Singstimme entsproßt zwar wohl zu sehr der Grundlage der Begleitung, um als selbständige Blüte Geltung beanspruchen zu dürfen, ist melodisch-deklamatorisch aber doch fein geführt. Der Klavierpart zeichnet sich durch reiche Harmonik und interessantes Stimmgewebe aus. Einige Verworrenheiten und Übertreibungen sollten sich mit der Entwicklung des sonst erfreulich begabten Komponisten im Laufe der Zeit mindern. — „Ich wandle ganz zu dir mich hin“ und „Wie liebten wir“ empfehle ich mit besonderem Nachdruck.

313. **Markus Koch:** Vier Duette für zwei Kinderstimmen. op. 36. Verlag: Otto Halbreiter, München. (Partitur Mk. 2.—, Singstimme Mk. 0.25.)

Daß die Kinderstimmen von einer hübsch und geschmackvoll erfundenen Klavierbegleitung gestützt werden, ist im Titel anzugeben vergessen. Im übrigen sind die niedlichen Texte natürlich, lebenswürdig und gut singbar vertont; den kleinen Primadonnen in der Familie und in Mädchenschulen kann mit dem Einstudieren

und Vortrag dieser Duette eine entschiedene Freude bereitet werden.

314. **E. B. Onégin:** „Geschwisterblut.“ Ballade für Alt und Klavierbegleitung. Verlag: N. Simrock G. m. b. H., Berlin. (Mk. 2.50.) — Drei Lieder. Ebenda. (Mk. 2.00.)

Die hoffnungslose, unheilschwangere Stimmung des Stormschen Gedichtes „Geschwisterblut“ versteht der Komponist gleich in der Klaviereinleitung in resigniert ausdrucksvollen Motiven, die gewissermaßen als musikalisch-logische Klammern die Entwicklung beherrschen, prägnant auszudrücken und folgt im übrigen dem Inhalt des Gedichtes mit freier szenisch-musikalischer Illustrierung. Dem dramatischen Element, dem leider textlich ein unerquicklich hysterischer Einschlag anhaftet, wird er dabei am eindrucksvollsten gerecht. Die epischen Gegensätze hätten hier und da in stärkerem Kontrast auftreten dürfen. Vor allem aber muß das lyrische Ausdrucksvermögen des Komponisten noch wesentlich an Vertiefung und Innerlichkeit gewinnen. Ob nach dieser Richtung besondere Hoffnungen zu hegen sind, vermochten mich allerdings die drei Lieder Onégin's nicht sonderlich zu überzeugen. Das dritte, „Flieder“ (Bierbaum), enthält gewiß stimmungsvolle Einzelheiten, aber im allgemeinen überwiegt doch das tonale Experimentieren, neue musikalische Wege zu entdecken. Wer jedoch einer so ausgeprägten idealistischen Gesinnung anhängt, wie Onégin sie in dem Lied „Mein Herz“ (Tolstoi) besingt, hat Anspruch darauf, ernst genommen zu werden, und dem erschließen sich vielleicht noch ungeahnte Erfindungsquellen.

315. **Gerhard Schjelderup:** Zwei Balladen für eine Singstimme und Klavier: „Jung Diethelm“ (Mk. 2.00), „Jane Grey“ (Mk. 1.50). Verlag: N. Simrock, Berlin.

„Jung Diethelm“ ist ein Erzeugnis, das keineswegs gedruckt werden mußte. Nach einem erträglichen Anfang läßt von Seite 5 unten an den Tonsetzer bezüglich Erfindungs- und Gestaltungskraft auch jeglicher guter Geist im Stich. — Wesentlich besser geraten ist „Jane Grey“. Der Hauptgedanke hat Charakter und trifft die Situation. Die Neigung der Nebenmelodie zum Bänkelsängerhaften läßt sich durch diskreten Vortrag wohl vertuschen. Von einem voluminösen Alt oder Bariton reproduziert, dürfte die Ballade Eindruck machen.

316. **Dirk Fock:** Sechs Lieder für eine mittlere Stimme und Klavier. op. 4. Verlag: N. Simrock, Berlin. (Mk. 3.00.)

„Nachtlied“ (Hebbel) verrät eine vertiefungsfähige Beanlagung für ernsten, wehevollen Ausdruck, der „Rat einer Alten“ (Mörke) ein lebenswürdiges Talent für das leichtbeschwingte Genre. Die übrigen Nummern beweisen lediglich, daß es dem offenbar jungen Komponisten noch stark an Urteilsfähigkeit fehlt, sonst hätte er die schwachen und flachen Vertonungen der Hafis-Daumer-Gedichte dem Feuertode überliefert und das Hebbelsche „Sie sehen sich nicht wieder“ gar nicht vertont.

317. **Hans Koeßler:** Vier altdeutsche Minnelieder in Madrigalform für vierstimmigen Männerchor. Verlag: N. Simrock, Berlin. (Partitur Mk. 2.00.)

Diese harmonisch klaren, textlich und musikalisch sinnigen alten Weisen, von einem Praktiker bei flüssiger Stimmführung bequemer und doch wirksam gesetzt, werden sich ohne Zweifel manche Freunde in Männergesangskreisen erwerben.

318. **Rudolf Karel:** Drei Walzer für Klavier. op. 18. Verlag: N. Simrock, Berlin. (Mk. 3.—.)

Mehrfach angenehm originelle, zum größten Teil aber gesuchte Stücke, an deren der bisher geläufigen, weitgehend liberal aufgefaßten harmonischen Grammatik widerstrebende Klänge man sich durch öfteres Spielen gewöhnen muß, um zu dem Resultat zu kommen, daß man schließlich die bittere Pille wohl schlucken lernte, ohne damit sonderlichen Geschmack an ihr gefunden zu haben.

319. **Ernst von Dohnányi:** Suite nach altem Stil für Klavier. op. 24. Verlag: N. Simrock, Berlin. (Mk. 4.50; Menuet einzeln Mk. 2.—.)

Die Notwendigkeit, archaisierende musikalische Bestrebungen zu kultivieren, will mir bei kaum einer der darauf getauften Schöpfungen der Gegenwart einleuchten. Auch Dohnányi's Künstlerkopf denkt unter der Allongeperücke schließlich in der Hauptsache modern. Warum aber die Kreuzung züchten, wo die Befähigung vorhanden, ein reinrassiges modernes Erzeugnis zu schaffen? Die prachtvolle Sarabande ist schon ein solches. Meisterhafte Mache und brillante Klavierwirkung zeichnet im übrigen das Gesamtwerk aus.

320. **Eduard Schütt:** Thema mit Varianten für Klavier. op. 95. (Mk. 3.—.) — Deux Canzones pour Piano. op. 96. (je Mk. 1.50.) Verlag: N. Simrock, Berlin.

Diese Werke fügen dem Bilde des bekannten und geschätzten Altmeisters keine neuen Züge ein. Das Thema mit Varianten gibt sich als geschmackvolle Improvisation über ein angenehm wienerisch-wiegenes Walzertema. An dem vortrefflichen Klaviersatz, der nirgends gehemmten Flüssigkeit der Erfindung und Gestaltung muß man Freude haben. — Von den zwei Kanzenen schätze ich namentlich die erste in Ges-dur als melodisch ausdrucksvolles und harmonisch feingedachtes Stück.

- Otto Hollenberg
321. **Joseph Schmid:** „Nun bitten wir den Heiligen Geist.“ Ein geistlicher Gesang in Form eines figurierten Chorals für Alt, Oboe, Violine, Bratsche-Solo, gemischten Chor und Orgel. Verlag: Schweers & Haake, Bremen. (Part. Mk. 2.—.)

Das Stück hat in Anlage und Stil viel Ähnlichkeit mit den Kantaten-Phantasien von Max Reger. Eine meisterhafte Beherrschung des Kontrapunktes zeichnet es aus. Die Solo-Instrumente sind sinngemäß verwendet, wenn auch die Begleitung zu dem ersten Altsolo als veraltet und verbraucht anzusehen ist. Auch manche harmonische Extravaganzen muß man mit in Kauf nehmen, die dem einfachen Choral schlecht zu Gesicht stehen. Die Stimmung des Ganzen ist sonst gut getroffen, und das Eintreten des zweiten Chores, der die Schlußzeilen des Chorales unisono singt, ist von bester Wirkung.

Emil Thilo

OPER

DRESDEN: Die Königliche Hofoper verband mit der ersten Aufführung von Mozarts „Don Juan“ in der neuen, vom Bühnenverein preisgekrönten Übersetzung von Karl Scheidemantel eine vollständige Neueinstudierung und -inszenierung des Meisterwerkes, das hier seit Jahren im Spielplan fehlte. Über seine Absichten hat sich Scheidemantel ja an dieser Stelle (2. Juniheft 1914) selbst geäußert; inwieweit es ihm gelungen sei, diese Absichten zu verwirklichen, das nachzuprüfen war die Aufgabe, die dem Publikum und der Kritik an diesem Abend zufiel. Obwohl dies nun im einzelnen nicht möglich ist, da das neue Textbuch noch nicht gedruckt vorliegt, so hatte ich doch einen recht günstigen Gesamteindruck. Vielleicht hätte Scheidemantel öfter, als er es getan hat, den altgewohnten Wortlaut beibehalten können; auch klingen seine Verse oft recht holperig, und der Prosaismen gibt es gar viele, aber im ganzen ist seiner Arbeit Fleiß und Verständnis ebenso nachzurühmen wie Geschick und glückliche Charakterisierung der Personen durch ihre Ausdrucksweise. Das Sängerpersonal schien sich des neuen Textes mit großer Leichtigkeit zu bedienen, was vor allem bei den Seccorezitativen angenehm auffiel und sicherlich für den inneren Wert und die praktische Verwendbarkeit der neuen Übersetzung spricht. Die neue Inszenierung unter Georg Toller bedeutete einen wesentlichen Fortschritt. Man hatte durch ein Proszenium einen neutralen Vorraum geschaffen, in dem gewisse Arien und Ensembles gesungen wurden, während sich hinter einem wallenden Faltenvorhang dabei der Umbau der Szene vollzog. Gewiß läßt sich einwenden, daß auf diese Art die so gesungenen Musikstücke gleichsam von der Oper losgelöst und rein konzertmäßig dargeboten werden, aber durch die Türen des Proszeniums bleibt die Illusion doch wenigstens teilweise gewahrt, und vor allem wird der Vorteil erzielt, daß der Fluß der dramatischen Vorgänge keine Unterbrechung erleidet. Der erste Akt ging ohne jede Pause hin und im zweiten war nur eine einzige zu verzeichnen — das wird jedem Kundigen genügen, um der szenischen Einrichtung aufrichtiges Lob zu zollen. Nur am Schlusse wäre anstatt des konzertmäßig gesungenen Sextetts ein dekoratives Bild unbedingt nötig, um den Hörer mit einem starken Eindruck zu entlassen. Die Titelpartie war zum ersten Male Waldemar Staegemann anvertraut, der leider gesanglich vollständig enttäuschte, da sein Organ weder an Glanz noch Fülle den Anforderungen entsprach, und er auch darstellerisch die dämonische Größe des Charakters nicht zur Anschauung brachte. Um so vorzüglicher war die übrige Besetzung mit Margarethe Siems, Magdalene Seebe, Minnie Nast, Richard Tauber, Ludwig Ermold, Georg Zottmayr und Rudolf Schmalnauer. Das Kostüm der Velasquez-Zeit kleidete die Männer sehr gut, wirkte aber bei den Frauen beinahe komisch. Das ausverkaufte Haus begehrte am Schluß natürlich neben den Darstellern und dem Dirigenten Hermann Kutzschbach, der den musikalischen Teil der Vorstellung hervorragend schön heraus-

arbeitete, auch den noch unvergessenen Scheidemantel auf der Bühne zu sehen, so daß kein äußeres Zeichen eines vollen Erfolges fehlte.

F. A. Geißler

LAUCHSTEDT: Gluck-Festspiel „Orpheus und Euridike.“ Es war ein überaus glücklicher Gedanke seitens der Lauchstedter Festspielleitung, den großen Reformator der alten Oper zu seinem Jubiläum (2. Juli) mit seinem „Orpheus“ in der ursprünglichen Gestalt, in der er am 5. Oktober 1762 in Wien auf der Bühne erschien, zu Worte kommen zu lassen. Prof. Hermann Abert, dem die musikalische Welt Pergolesi's reizvolle Buffo-Oper „La serva padrona“ in ebenso pietätvoller als künstlerisch hochstehender Bearbeitung verdankt, hatte es übernommen, Glucks erste Reformoper aus dem Italienischen neu zu übersetzen, und man darf wohl mit vollem Recht sagen, daß es sich hier um eine Wiedergeburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik handelt. Aber auch seine Kürzung der Partitur um die Balletmusik, die Wiedereinsetzung des Cembalo in die ihm von Gluck zuge dachte Rolle — wir sind in Halle in der glücklichen Lage, an unserer Universität im Collegium musicum ein echtes Cembalo zu besitzen, — die Betonung der dramatischen Seite des Werkes im Sinne Glucks, die Reduzierung des Orchesters und Chores auf 27 resp. 22 Mitwirkende und ein kleines Bühnenorchester, die Ersetzung der heute schwer oder gar nicht mehr zu besetzenden Zinken und Chalumeaux durch Trompeten und Oboen und — was das wichtigste an der Aufführung — die Besetzung der Orpheus-Partie mit einem Bariton — das Original war für männlichen Alt gesetzt und die Pariser Bearbeitung für Tenor umgeschrieben — darf man nach der Lauchstedter Aufführung mit Fug und Recht als eine durchaus glückliche Lösung des Problems betrachten. Freilich verlangt die Orpheus-Partie einen Bariton von nicht gewöhnlichen Qualitäten. Männliche Energie, zarte Weichheit, hinreißende Gefühlswärme und große Darstellungskunst sind unbedingt erforderlich, um den Orpheus überzeugend zu verkörpern. Ernst Possony vermochte nach meinem Empfinden nicht in allen Punkten die hohen Anforderungen zu erfüllen. Im zweiten Aufzuge wirkte sein Gesang nicht derart, daß die Rührung der Furien der Unterwelt glaubhaft wurde, und in der Szene mit Euridike hätte die Angst des Orpheus, Euridike von neuem zu verlieren ehe er sie wiedergewonnen, stimmlich und darstellerisch noch mehr betont werden können. Im übrigen stand er ganz auf der Höhe seiner Aufgabe. Gesanglich trifft das auch zu auf die in letzter Stunde für Frä. Uhr eingesprungene Frau Elfriede Goette (Euridike). Bezaubernd sang und spielte Grete Merrem den Eros. Mit Recht wurde am Schlusse der feinsinnige Dirigent unserer Oper Hans Hermann Wetzler, der das Orchester und vor allem den aus Dilettanten bestehenden Chor zu musikalischen Taten begeisterte, die hierorts direkt außergewöhnlich waren, hervorgerufen. Ein gleich großes Verdienst hatte sich Oberregisseur Dr. Lert um die Aufführung erworben. Die szenischen Bilder, von dem Kunstmaler Otto Fischer (Halle) entworfen, befriedigten bis auf das stilisierte der

Gefilde der Seligen. Der Bearbeiter, Prof. Dr. Abert, wurde am Schlusse stürmisch gefeiert. Mit volstem Recht darf die Kritik in das Lob mit einstimmen.

Martin Frey
LEIPZIG: Mit Paul Graeners dreiaktiger Oper „Don Juans letztes Abenteuer“, die am 11. Juni hier ihre Uraufführung erlebte, hat das Stadttheater, wenn auch nicht einen Hauptgewinn, so doch einen guten Treffer gezogen. Wer auch an dem sonstigen hiesigen Theaterbetrieb teilnimmt, für den war das Libretto von vornherein kein Brief mit sieben Siegeln; er wird der Erstaufführung des gleichnamigen Schauspiels von Otto Anthes, die vor mehreren Jahren im hiesigen alten Theater mit gutem Erfolg vor sich ging, beigezogen haben und von dem eigenartigen Stoff und seiner geschickten Verarbeitung zum mindesten stark angezogen worden sein: Der alternde Giovanni verfällt einer ersten großen und echten Liebe zu Cornelia; diese, obwohl mit dem von ihr geliebten Francesco verlobt, schenkt sich, nicht mehr sich selbst, jenem in seelischer Trunkenheit; in der Erkenntnis, daß das Leben ohne Cornelia wirkliche Liebe nicht wert sei, zu Ende gelebt zu werden, stirbt Giovanni durch den eigenen Stahl, wogegen sich jene in die Arme des mit der Zeit alles verstehenden Verlobten zurückfindet . . . Das ist zweifellos ein triebfähiger Kern für einen Dramatiker. Psychologisch etwas brüchig muß freilich der in Italien unmögliche Schluß anmuten, wo der auf Rache sinnende Nebenbuhler Francesco Zeit findet, auf die seelische Komplikation seiner Braut einzugehen. Man muß es aber Anthes schon zugestehen: Er hat mit sicherem Blick und geschickter Hand zu schichten verstanden; freilich kann man diese Don Juan-Figur, so viel Liebe der Dichter auch auf seine Charakterisierung verwendet hat, wegen des kräftigen Stiches ins Sentimentale, ja Posenhafte schwerlich lieb gewinnen. Aber vor allem: Anthes ist aufs vornehmste zu Werke gegangen; alles Platte und Glatte hat er selbst, wie sein Held Giovanni, mit Glück gemieden; außerdem kommt ihm seine unbedingte Herrschaft über eine schöne Sprache gerade bei der Zeichnung italienischen Lebens und Treibens sehr zustatten. Wie in fast allen Fällen, wo sich die Komponisten eines Dramas bedient haben, ist auch Paul Graener, der für den musikalischen Anteil an dem Werk zeichnet, nicht glatt um die Klippen des Schauspieltextes herumgekommen. Und wenn einem Tonsetzer eine noch so gesteigerte Beweglichkeit des Melos zur Verfügung steht, — Stellen, wie sie schon der ausgelassenen Sippchaft von Giovannis Freunden in den Mund gelegt werden, müssen in der Komposition ritardierend wirken. Damit hängt es auch zusammen, daß der erste Akt, der im Leichtfluß der ungesungenen Dichtung kaum einen Stillstand aufweist, in der Vertonung etwas zu lang erscheint. Daß dieses Hemmende dem Tonsetzer selbst zum Bewußtsein gekommen ist, zeigt vor allem eine kurze Stelle im letzten Akt, die er im richtigen Gefühl der Wirkung einfach schnell heruntersprechen läßt, das zeigen auch eine ganze Reihe von Zusammenziehungen des Schauspieltextes, die freilich natürlich nur an unwesentlichen Stellen vorgenommen worden sind. (So viel ich mich der hiesigen Erstauf-

führung des Schauspiels erinnere, betreffen diese Kürzungen besonders auch den letzten Akt, der so an Straffheit der Handlung und dramatischer Schlagkraft für die Komposition wesentlichen Vorteil bringt.) Im übrigen stellt sich Graener aber als ein außerordentlich gewandter, durchaus modern fühlender Bühnenkomponist vor, der eine Musik zu schreiben weiß, die — im Gegensatz zu dem häufig musikalisch trocken und hart anmutenden Klavierauszug — im Orchester meist blutwarm, ja glänzend klingt. Wohl ballt er seine Akkorde mit Vorliebe zu kühnen Dissonanzbildungen zusammen, aber mit der Geschicklichkeit eines trefflichen Orchesterkenners hat er es auch verstanden, die einzelnen musikalischen Fäden instrumental so selbständig zu führen, in der Klangfarbenmischung so sicher und klangsinnlich vorzugehen, daß die scheinbaren Mißklänge fast ganz ihre einschneidende Schärfe verlieren und fast wie selbstverständlich wirken. Nicht so stark wie die Instrumentation erscheint seine melodische Erfindung, und zwar nicht nur im Hinblick auf die Führung der Gesangsmelodie, sondern auch auf den Orchesterpart. Immerhin hat es auch Graener vorgezogen, eher einmal unmelodisch als „glatt und platt“ zu schreiben, allerdings ohne daß man gewahr wird, er tue es aus Ungeschick oder aus unnatürlichem oder unehrlichem Empfinden heraus. Also alles in allem: Ein Werk, dessen Bekanntschaft zu machen sich für den modernen Musiker reichlich lohnt. Unsere Sänger und Sängerinnen, voran Aline Sanden (Cornelia), die sich darstellerisch noch bedeutender als gesanglich bewährte, und Ernst Possony, der allerdings keine eigentliche Don Juan-Figur — in psychologischer Hinsicht — ist, gaben fast durchweg ihr Bestes. Die der Obhut Dr. Ernst Lerts unterstehende Inszenierung war prächtig und illusionsfördernd; hervorragend aber das Orchester unter Otto Lohse, der bei aller Wärme der instrumentalen Ausdeutung den innigen Zusammenhang zwischen der schwierigen Partitur und der Bühne tadellos aufrecht erhielt. Der Erfolg steigerte sich, nachdem der erste Akt ziemlich lau aufgenommen worden war, mehr und mehr, und zwar am Schluß so kräftig, daß sich die Hauptdarsteller mit dem Komponisten wohl über ein dutzendmal vor der Rampe zeigen mußten.

Max Unger

PARIS: Alfred Bachelet hatte als Besitzer eines Rompreises seit 24 Jahren das Anrecht auf eine Aufführung in der Großen oder in der Komischen Oper. Was lange währt, ist aber schließlich gut geworden, denn Bachelet hatte ungewöhnliches Glück in der Wahl seines Textbuches und hatte unterdessen Zeit gefunden, sich alle modernen Feinheiten der Harmonisierung und Instrumentierung anzueignen. Er hat in der Großen Oper einen vollen Erfolg davongetragen. Charles Méré war zuerst ein Theoretiker der Neubelebung der antiken Tragödie, bevor er selbst für die Bühne schrieb, und ist seinen Grundsätzen auch als Librettist so ziemlich treu geblieben. In seiner korsischen Bauertragödie „Scemo“ hat ihm wohl vor allem König Ödipus vorgeschwebt, denn auch sein Held blendet sich freiwillig. Der korsische Hirt Lazzaro, der als „Scemo“, als Narr, verfolgt

und gemieden wird, tut sogar noch mehr als der König von Theben; denn er durchbohrt sich mit den Fingern die Augen auf der Bühne selbst, während Ödipus schon geblendet ist, da er aus dem Palast wieder austritt. Ob das freilich zur Empfehlung des Dramas und der Oper dient, läßt sich bezweifeln, denn die Sache ist zu schauerlich, um eine musikalische Ausgestaltung zu ertragen. Nur eine einzige Person des Dorfes wird von dem einfältigen Hirten angezogen. Es ist die Tochter und die Frau der beiden angesehensten Bauern Francesca. Sie besucht den Einsamen und läßt sich von seinen Liedern und seinem Flötenspiel fesseln. Der Vater der jungen Frau überrascht das Paar und befiehlt dem Hirten, das Land zu verlassen. Im zweiten Akt stirbt dieser Dorfagnat, und alle Welt schreibt nun den Tod den Zauberkünsten des Narren zu. Der Zug der Klageweiber geht daher nach der Hütte des Hirten, und die Stimmung wird dort so erregt, daß man beschließt, den bösen Zauberer an einen Baum zu binden und zu verbrennen. Lazzaro versteht bloß, daß man ihn des bösen Blickes beschuldigt, und um seine Gegner zu entwarfen, blendet er sich selbst und erreicht dadurch wenigstens, daß sich Francesca leidenschaftlich auf ihn wirft und die Verbrennung des Blinden verhindert. Der dritte Akt wird durch eine Ostersonne unnötig verlängert, denn man erfährt da nur, daß Francesca von längerer Krankheit geheilt ist und noch immer den unglücklichen Hirten liebt. Dieser lebt unterdessen bei einem mitleidigen Räuber in einer wilden Höhle, und dort findet ihn Francesca wieder. Er bringt aber noch einmal ein schmerzliches Opfer, indem er ihr einredet, er liebe sie nicht mehr und sie bestimmt, zu ihrem Manne zurückzukehren, der ihr verziehen hat. ... Ein solcher Stoff hätte eigentlich in Versen behandelt werden sollen, aber Bachelet gehört, wie er selbst sagt, zu den Tonsetzern, welche die Prosaform für ihre Texte unbedingt vorziehen, weil sie ihnen gestattet, auch in der Musik auf jede hergebrachte Form leichter zu verzichten. Freilich kommt es ihm dabei auch oft genug vor, daß er den Singstimmen eine gewisse melodische Wendung zu geben sucht und dabei die sinngemäße Betonung verfehlt. Wenig künstlerisch ist es ferner, daß Méré eine Menge italienischer Worte in seinen französischen Text eingefügt hat, und daß Bachelet den zweiten Fehler hinzufügte, diese unrichtig zu betonen. Abgesehen von diesen Mängeln kann man nicht genug anerkennen, daß Bachelet ein hervorragender musikalischer Stimmungsmaler ist. Die Szene der korsischen Trauerweiber, die nach und nach zu Racheweibern werden, ist in dieser Hinsicht besonders wertvoll und erinnert an die russischen Volksszenen Mussorgski's, ohne ihnen im einzelnen etwas zu verdanken. Den Sängern freilich stellt der Komponist fast unlösbare Aufgaben, weil er immer den Ausdruck der Leidenschaft in den höchsten Noten von ihnen verlangt. Yvonne Gall, der Tenor Altschewski als Scemo und der Bariton Lestelly als beleidigter Ehemann machten wahrhaft heroische Anstrengungen und konnten doch nicht immer dazu gelangen, allen Anforderungen gerecht zu werden. — Eine komische Oper ist in der Komischen Oper eine große

Seltenheit geworden, und um eine komische Oper zu finden, die wirklich Erfolg hatte, muß man bis ins Jahr 1890 zurückgreifen, wo Messagers „Basoche“ erschien. Der seltene Vogel wird uns heute von einem Musiker dargeboten, von dem man ihn am wenigsten erwartete. Henry Rabaud machte sich vor zehn Jahren durch die höchst ernste, steife und langweilige „Fille de Roland“ in der Komischen Oper bekannt, die nur zehnmal gespielt wurde. Später fand er dann im Konzert Colonne einen berechtigten Erfolg mit einem symphonischen Gedicht „La Procession Nocturne“, dessen unheimliches Programm einem Gedicht von Lenau entnommen war. Der gleiche Tonsetzer hat sich nun in der Komischen Oper als Meister des leichten und pittoresken Stiles gezeigt, der für eine orientalische Märchenoper am besten am Platze ist. Sehr viel verdankt freilich Rabaud auch seinem Textdichter Lucien Népoty, der sich schon zweimal im Theater Antoine als Dramatiker moderner Familienkonflikte bewährt hat. Népoty hat seinen „Maruf, Flickschuster von Kairo“ in der wortgetreuen Übersetzung entdeckt, die Mardrus von Tausend und eine Nacht geliefert hat. Es hätte nahe gelegen, diese Geschichte ins Ernsthafte und Tragische zu ziehen, denn der Held wird beständig vom Unheil verfolgt, bis ihn plötzlich ein von ihm befreiter Geist aus allen Verlegenheiten herausreißt, indem er ihm die reiche Karawane zuführt, als deren Besitzer er sich vorgestellt hatte, um die Tochter eines habgierigen Sultans heimzuführen. Népoty hat es aber vorgezogen, den unglücklichen Schuster, der sich in sein eigenes Lügengewebe verstrickt, nur von der komischen Seite zu nehmen. Im ersten Akt ist Maruf das Opfer des zänkischen Charakters und der Bosheit seiner Frau. Weil er ihr nicht den Kuchen bringt, den sie haben will, begibt sie sich auf die Straße und schreit über die Mißhandlung, die ihr von ihrem Manne widerfahren sei und bringt es dazu, daß der Kadi eingreift und den armen Schuster durchprügeln läßt. Aus diesem Grunde verdingt sich Maruf als Ruderknecht für eine lange Seefahrt, um seinem Hauskreuze zu entgehen. Im zweiten Akt wird er als Schiffbrüchiger allein gerettet und findet in dem fremden Lande seinen Jugendfreund Ali wieder, der ihm den Rat gibt, sich als steinreichen Kaufmann auszugeben, um überall gute Aufnahme zu finden. Ali schießt ihm das Geld für einige auffallende Einkäufe und großartige Almosen vor, welche die Aufmerksamkeit des Sultans so sehr erregen, daß dieser Maruf beinahe nötigt, sein Schwiegersohn zu werden. Die Prinzessin ist glücklicherweise das Gegenteil der ersten Frau Marufs, aber auch sie fühlt sich durch das Ausbleiben der großartigen Karawane ihres Mannes beunruhigt, und ihr kann Maruf die Wahrheit nicht lange verheimlichen, daß diese Karawane nur eine Erfindung ist, die ihm sein Freund Ali eingegeben habe. Die Prinzessin nimmt die Sache von der besten Seite und ergreift mit Maruf die Flucht. Auf freiem Felde treffen sie einen ärmlichen Bauern, mit dem sie sich befreunden und der sich durch das zufällige Zerbrennen eines Ringes in einen mächtigen Genius verwandelt, der die Karawane wirklich herbeizaubert und den Sultan zufrieden-

stellt, der die Flüchtlinge bereits eingeholt hat und Maruf und Ali bestrafen will. Die Prügel, die ihnen bestimmt sind, fallen auf den argwöhnischen Wesir, der nie an die Wirklichkeit der großen Karawane hat glauben wollen. Der orientalische Fatalismus zeigt sich hier von seiner gemüthlichsten Seite, und das hat der Komponist ebenso gut empfunden als der Textdichter. Sie haben es sogar mit gutem Bedacht vermieden, eine wirkliche Liebeszene zwischen Maruf und der Prinzessin vorzuführen. Maruf bleibt verlegen, da seine neue Gemahlin erscheint, und schläft sofort beruhigt ein, nachdem er entdeckt hat, daß sie ebenso gutmütig ist als seine „kalamitöse“ Frau in Kairo widerwärtig war. Im letzten Akt wird der Ausbruch der Gefühle dadurch verhindert, daß der Esel des armen Bauern seinen Kopf hereinstreckt und die junge Frau deswegen schamhaft wird. Der Absicht des Dramatikers und des Musikers entspricht auch genau das Aussehen, das Spiel und der Gesang des beliebten Baritons Jean Périer. Er hat nichts Heldenhaftes und nichts Jugendliches und fürchtet sich beständig vor den Folgen seiner Lüge, nachdem er sich nicht mehr vor seiner Frau fürchtet. Dem Orientalismus ist Rabaud in der Musik ungefähr in der Art des Russen Rimski-Korssakow gerecht geworden, und das ist nicht die schlechteste Art. Koloraturen mit übermäßigen Sekunden sind charakteristisch für die Träumereien des unglücklichen Maruf, und Harfen und Flöten nehmen im Orchester oft genug orientalische Färbung an, ohne die Solidität des Tonbildes zu beeinträchtigen oder Monotonie zu erzeugen. — Die englisch-amerikanische Gesellschaft, die sich auf kurze Zeit in dem verlassenen Opernhaus Astruc festgesetzt hat, ließ auf italienische Aufführungen auch deutsche Wagner-Aufführungen folgen, die ein besonderes Interesse erregten. Die Darbietung des „Tristan“ machte den Anfang, war aber nicht ganz tadellos. Der englische Dirigent Coates hielt das französische Orchester nicht genügend zusammen, und neben der stimmungsvollen Isolda von Eva v. d. Osten nahm sich der Tristan des Tenors Cornelius etwas dünn aus. Darauf folgten aber die „Meistersinger“ unter Weingartner, und hier war der Genuß vollständig. Die Gemahlin des Dirigenten, die einst kurze Zeit in Paris an der Komischen Oper gewirkt hatte, entsprach allen Anforderungen in der Partie der Eva, und nicht minder erfreulich waren die Leistungen Benders als Hans Sachs und Sembachs als Walter. Am meisten überraschte es aber, daß auch die aus Boston herübergeholten Choristen ihrer schwierigen Aufgabe vollkommen gewachsen waren. — In der Großen Oper wird das Gastspiel des russischen Ballets neben den üblichen Vorstellungen, unter denen Wagners „Parsifal“ noch immer seinen Rang behauptet, fortgesetzt. Zu der vielgenannten „Josephslegende“ von Strauß kam eine merkwürdige Ballet-einrichtung der von Rimski-Korssakow hinterlassenen Oper „Der goldene Hahn“. Der Einfall des Balletmeisters Fokin, die Gesangspartien zugleich konzertmäßig vortragen und von den Tänzern pantomimisch darstellen zu lassen, erwies sich freilich dabei als wenig glücklich. — Mit mehr Geschick und Erfolg hat

der bekannte russische Balletkomponist Strawinski in seiner dreiaktigen „Nachtigall“ eine ähnliche Tendenz verfolgt. Er stellt aber Sänger und Tänzer nebeneinander, gibt beiden besondere Aufgaben und hat seine Musik zum voraus hierfür angelegt. Die ausgezeichnete Sängerin Dobrowolska sang die reizende Partie der wahren Nachtigall, die am Hofe des Kaisers von China durch eine falsche, automatische Nachtigall verdrängt wird, dann aber zurückkehrt und durch ihren Gesang den Tod verscheucht, der den Herrscher bedroht. Nur im zweiten der drei Akte hat Strawinski seine haarsträubenden Dissonanzen angebracht, die ihn berüchtigt gemacht haben. Der erste Akt entstand schon vor mehreren Jahren, als er sein System noch nicht ausgebildet hatte, und dem dritten Akte hat er ein vorzugsweise feierliches Gepräge gegeben.

Felix Vogt

STRASSBURG: Der Schluß der Saison brachte noch den Wagnerschen „Nibelungenring“, der zunächst von hinten nach vorn, sodann von vorn nach hinten aufgeführt wurde. Die Abende, ganz vom eigenen Personal geleistet (worunter der Heldentenor Bischof, die dramatischen Sängerinnen Gärtner und Beranek, sowie der bayreuthwürdige Mime des H. Dornbusch hervorzuheben sind), teils von Pfitzner, teils von Büchel dirigiert, standen auf hohem künstlerischen Niveau, zu dem nicht wenig das treffliche Orchester beitrug. — In Pfitzners „Armen Heinrich“ erweckte die Besetzung der Agnes durch eine junge Konservatoriumsschülerin, Fräulein Betz, Interesse, da sie in Erscheinung für die Rolle wie geschaffen schien und auch gesanglich ihr ziemlich gewachsen war. — Wie sehr ein schwacher Text eine noch so schöne Musik herabdrückt, erlebte man wieder an der „Euryanthe“, die wahrhaftig besser im Konzertsaal gegeben würde. Das letztere gilt auch von Cornelius' prächtigem „Barbier von Bagdad“, wo auch die Handlung stellenweise gar zu intim und fein, und dessen Musik für die Bühne fast zu schwierig ist (z. B. die Chöre!); außerdem scheint unseren heutigen Dirigenten das Tempogefühl für die behagliche Breite dieses Stils abhanden gekommen zu sein. In der Partie des Barbiers zeigte unser scheidender Bassist Wissiak noch einmal seine ganze, auch den Humor restlos beherrschende Kunst. — Des „böhmischen Mozart“ Smetana reizende „Verkaufte Braut“ vertrüge in den allzu gedehnten Lyriken gut einige Striche; die Titelrolle wurde von Frau Saccur sehr hübsch verkörpert. Recht wenig angebracht erschien die Wahl des Jarnoschen „Musikantenmädels“, die lediglich auf den äußeren Effekt bei einem naiven Publikum berechnete Manier, mit der die Autoren dieses Rührstücks ihre Requisiten herbeiziehen — vom ehrwürdigen Papa Haydn bis zum Esel —, wirkt höchst ärgerlich. — Im nächsten Jahr gedenkt Pfitzner — der kürzlich hier noch einen durch ein unvorsichtiges Interview heraufbeschworenen Strauß auszukämpfen hatte — die Operndirektion für eine Saison niederzulegen, um seine Oper „Palestrina“ zu vollenden. Als Ersatz ist V. Klemperer gewonnen. — Die Operettenbühne im Edentheater, die ohnehin wenig Gutes und in teilweise anfechtbarer Form geboten hatte, hat mit jähem Krach ihre Pforten geschlossen. Da-

für werden jetzt in dem Corgeschon Sommertheater (Union) Operetten gegeben, wo früher mit mehr Berechtigung die heitere Lustspielmuse dominierte. Das Neddalsche „Polenblut“ erwies sich dabei in Text und Musik der Mehrzahl der heutigen Operettenwerke ersichtlich überlegen; störend wirkt jedoch die geringe sangliche Qualifikation der meisten Mitglieder.

Dr. Gustav Altmann

WEIMAR: Die letzte Spielzeit des Hoftheaters stand hauptsächlich im Zeichen „Parsifals“. Pietätvollerweise hatte man mit der ersten Aufführung bis zur Karwoche gewartet und nicht unmittelbar nach dem Freiwerden des eben doch nur nach Bayreuth gehörenden Mysteriums in geschäftsmäßiger Weise das Werk gebracht. Die Aufführung selbst war nicht in allen Teilen gleichwertig. Eine recht gute Kundry bot Frä. Gjertsen, die mit Frä. Keßler alternierte. Der Parsifal Haberls betonte zu wenig die Gefühlsregung des durch Mitleid wissend Gewordenen. Stimmlich war er vortrefflich, ebenso Strahmann als Amfortas. Die Männerchöre dagegen konnten wenig befriedigen. Erstens waren sie numerisch zu schwach und zweitens meist unrein. Frisch und sauber klang dagegen der Chor der Blumenmädchen. Das Beste von allem aber war unsere treffliche Hofkapelle unter Leitung Raabes. Leider aber hatten Raabe sowie auch von Schirach (Regie) in vieler Beziehung reformieren resp. stilisieren wollen, und zwar zum Schaden des Werkes. Ersterer nahm viele Tempi zu schnell, wodurch die Würde und Eindringlichkeit verloren ging, und letzterer schuf Bühnenbilder, die zwar eigenartig und absolut neu waren, aber des Meisters Vorschriften geradezu perhorreszierten, wenigstens in vielem, und so zum Widerspruch reizten. Die die wegfallenden Wandeldekorationen begleitende Musik wurde vor geschlossenem Vorhang ausgeführt, dem nichtverständigen Teil des Publikums willkommene Unterhaltungspausen bietend. — Eine ganz im Geiste Wagners geleitete Aufführung der „Walküre“ brachte als Gastdirigent Otto Lohse heraus. Besondere Bedeutung gewann eine Wiederholung von Pfitzners „Rose vom Liebesgarten“ unter Anwesenheit des sich sehr befriedigt aussprechenden Komponisten. — Die übrigen Opernabende wurden durch Strauß' „Rosenkavalier“, „Zauberflöte“, „Figaros Hochzeit“, „Waffenschmied“, „Fliegender Holländer“ und als lustigem Kehraus mit Sullivan's „Mikado“ ausgefüllt.

Carl Rorich

KONZERT

AACHEN: Selten hat sich das Aachener Publikum für einen Konzertwinter so sehr interessiert wie diesmal. Es kam aus Neugierde, um den neuen Mann am Dirigentenpulte zu sehen; es ließ sich fesseln durch geistvolle, frische Interpretationen unserer Meisterwerke. Fritz Busch kann mit Behagen frei nach Schiller sagen: Wohl, nun ist der Guß gelungen. Im Gegensatz zu früher trat das Instrumentale mehr in den Vordergrund; man darf aber nicht meinen, daß die alte Chortradition keinen Hüter mehr findet. Die Aufführung der Matthäuspassion (mit den Damen Noordevier und Schünemann, sowie den Herren Gürtler und Raatz-Brock-

mann) im letzten Abonnementskonzert bewies das Gegenteil. Sind erst mal Chor und Dirigent einander unentbehrlich geworden, dann werden auch hier die Höhepunkte nicht ausbleiben. Um zu Einzelheiten überzugehen, möchte ich Regers „Symphonischen Prolog zu einer Tragödie“ hervorheben. Ungefähr in der Mitte des Werkes kam mir zum Bewußtsein, daß der Komponist den Hamlet meint. Hätte er es gleich angegeben, so würde man von der Aufführung einen ganz anderen Genuß gehabt haben. Man ist doch nicht im Konzert, um Knacknüsse aufzumachen. Im letzten städtischen Symphoniekonzert war kein Stehplatz frei; das Zauberwort „Beethovens Neunte“, bisher die Kost der Musikfeste und großen Konzerte, hatte alles herbeigelockt. Die Aufführung gelang Busch recht gut; das Tempo des letzten Satzes nahm er uns ungewohnt schnell, das Solistenquartett genügte leider auch bescheidenen Ansprüchen nicht. Bei einer Wiederholung dieses Konzertes zu einem guten Zweck geriet auch der letzte Satz der „Neunten“ erheblich besser. — Das letzte Kammermusik-konzert mit Busch und vier Herren unseres Orchesters brachte die Serenade op. 25 Beethovens sowie Brahms' Quartett A-dur. Lorle Meißner sang Lieder von Brahms und Hugo Wolf mit klangvollem, sympathischem Organ. — Vergessen möchte ich nicht, daß im vorletzten Abonnementskonzert drei köstliche Chöre von Mozart (Confitebor aus Vesperae de dominica, Ave verum, Offertorium pro festo sancti Joannis Baptistae mit der famosen Melodie: Mein Hanserl, lieb's Hanserl) schlackenlos gelangten. Eugen d'Albert beehrte auch Aachen mit seinem Besuch und erregte den Beifall, der dem Lebenswerk und der bedeutenden Größe des Mannes gebührte. Sein glattes, klares Spiel überragte jedoch die jüngeren Kräfte in keiner Weise.

Prof. Liese

ANTWERPEN: Die Konzertsaison, früher wie die der Theater Anfang April beendet, zieht sich jetzt bis Ende Mai hinaus. Die vlämische Lehrervereinigung Diesterweg bot unter Leitung von Joris De Bom ein interessantes Konzert, in der Hauptsache Werken von Max Bruch geweiht, dessen Gelegenheitskomposition „Hymne“ weniger Gefallen erweckte als seine noch heute jugendfrische Ballade „Schön Ellen“. Die Gesellschaft für symphonische Volkskonzerte unter Willems versuchte erneut mit Glück jungen belgischen Talenten den Weg in die Öffentlichkeit zu bahnen. Im letzten Konzert der Société des nouveaux concerts enttäuschte der hier glänzend akkreditierte Chevillard von Paris mit seiner berühmten Kapelle infolge unglücklich gewählten Programms. Einzig die Ausführung von Beethovens „Siebenter“ löste den gewohnten Beifall aus. Die an diesem Abend mitwirkende Association chorale professionnelle von Paris konnte nur bescheidenen Ansprüchen gerecht werden. Die Deutsche Liedertafel bereitete unter Felix Welckers kundiger Führung den zahlreichen deutschen Zuhörern einen ungetrübten Genuß mit Bruchs „Fritjof“, wohingegen Volbachs neuestes, auf Seiten des Orchesters interessantes, aber zu stark instrumentiertes Chorwerk „König Laurins Rosengarten“ einem Männerchor mittlerer Stärke keine Gelegenheit gibt, seine Vorzüge in günstigem

Lichte zu zeigen. — Der Versuch unseres Landmannes Frank Van der Stucken, zur Erinnerung an den 200. Geburtstag Glucks an zwei Abenden die Entwicklung der dramatischen Musik der verschiedenen Völker bis auf unsere neueste Zeit im Konzertsaal uns zu veranschaulichen, kann nur mit großer Einschränkung gutgeheißen werden. Obwohl der hervorragende Musiker und Dirigent mit Feingefühl seine Auswahl — am ersten Abend von Gluck über Mozart, Beethoven, Weber zu Berlioz, am zweiten Bruchstücke von Wagner, Verdi, Chabrier, Strauß, Benoit, Grieg, Smetana und Moussorgsky — getroffen hatte, konnte man den lose aneinandergereihten Nummern des Programms doch nur schwer ein wirklich künstlerisches Interesse abgewinnen, obwohl die Leistungen des starken Orchesters, der gut vorbereiteten Chöre und der zahlreichen deutschen, französischen und vlämischen Solisten von Ruf auf bedeutender Höhe standen. Erst am zweiten Abend machte sich eine wärmere Feststimmung bemerkbar.

A. Honigsheim

AUGSBURG: Auch in der zweiten Saisonhälfte waren es das Münchener Konzertvereinsorchester und Ferdinand Löwe, die mit der großartigen Interpretation der „Dritten“ von Beethoven und von Bruckner und dem Vorspiel und Liebestod aus „Tristan“ den im Werktagsgetriebe verrostenden Sinn für die Erhabenheit der Kunst wieder begeisternd aufweckten. Sehr fesselnde Genüsse verdankte man auch einem vom Oratorienverein veranstalteten Symphoniekonzert, insofern es den Komponisten August Reuß (München) und Franz Mayerhoff (Chemnitz) Gelegenheit gab, an der Spitze unseres sehr tüchtigen Städtischen Orchesters als persönliche Ausdeuter ihrer Schöpfungen zu wirken. Reuß dokumentierte sich in seinem symphonischen Prolog zu Hoffmannsthal's „Der Tor und der Tod“ (op. 10) als künstlerisch vornehmer Erfinder und zielbewußt phantasievoller Ausgestalter. Mayerhoff nimmt es in seiner Zweiten Symphonie (c-moll) mit der Wertabwägung seines Gedankenmaterials weniger kritisch, auch überwiegt das Kombinatorische gegenüber der eigentlich schöpferischen Phantasietätigkeit, aber in allem, was man unter Können begreift, ist Mayerhoff unstreitig ein ausgezeichnet versierter Musiker. — Aus der Reihe der Konzerte kleineren Stils hebe ich noch den Liederabend der für innig-sinnige und schalkhaft-liebenswürdige Vortragskunst ausgesprochen begabten Dora Renata Herrmann hervor. Ferner hinterließen Martha Oppermann und Louise Debogis durch lebenswarme Gesangsvorträge nachhaltige Eindrücke. Die Pianisten Paul Schramm und Paul Moeckel haben einstweilen ihren Schwerpunkt in der technischen Beschlagenheit. Die Vereinigung dieser Fähigkeit mit dem überzeugenden inneren Musiksinn war mit Freuden bei den Streichinstrumentalisten Robert Reitz, Herma Studeny und Bruno Studeny wahrzunehmen. Eine Aufführung der Matthäus-Passion durch den Oratorienverein unter W. Weber beschloß die Saison. Karl Ludwig Lauenstein bewährte sich dabei als prädestinierter Evangelist.

Otto Hollenberg

BARMEN: Die Konzertgesellschaft ehrte das Andenken Verdi's durch eine vorzügliche Aufführung des Requiems unter Stronck; die geläuterte Kunst von Anna Stronck-Kappel, der edle Vortrag des Bassisten von Raatz-Brockmann waren bewundernswert. Eugen d'Albert spielte die Klavierkonzerte in G-dur und Es-dur von Beethoven, dessen Geist er in der schlichten und tiefen Wiedergabe der Andantesätze am nächsten war. Verdientermaßen wurde Huberman stürmisch gefeiert; Brahms' Violinkonzert und einige Soli zeigten ihn als Virtuosen und empfindenden Künstler auf gleicher Höhe. Chor und Orchester wetteiferten in der von Stronck mit bestem Verständnis geleiteten Johannespassion; das Ehepaar von Kraus, Matthäus Roemer und die stimmbegabte Elisabeth Ohlhoff, denen ein Mitglied des Singvereins, Walter Röntgen, gesellt war, bestritten ihre solistischen Pflichten mit sicherem Stilgefühl. — In den Volkschorkonzerten unter Inderau lernte man Eddy Brown als hochbegabten Künstler schätzen; das Larghetto in Beethovens Violinkonzert verriet den fast vollendeten Meister. Das Orchester erfreute mit einer schönen Wiedergabe von Berlioz' phantastischer Symphonie. Fritz Steinbach erntete als Gastdirigent höchsten Beifall, seine Leistung gipfelte in Beethovens Fünfter. Inderau brachte das Klavierkonzert B-dur von Brahms mit kräftiger Leidenschaft und bedeutendem technischen Können zu Gehör. — Die Symphoniekonzerte des Städtischen Orchesters unter Höhne brachten wiederum viel Schönes; genannt seien Mendelssohns Schottische und die Jupiter-Symphonie; manches junge Talent wurde eingeführt. Auch Inderau bot in den volkstümlichen Symphoniekonzerten des Volkschororchesters stets gute Programme und fand mit einer Serenade von Mozart für dreizehn Blasinstrumente sowie Beethovens Triplekonzert verständnisvollen Beifall. Das Barmer Streichquartett konnte als größte Attraktion Korngold in eigener Person vorführen; seine Klaviersonate und sein Klaviertrio überzeugten auch die anfangs Widerstrebenden. Ellen Saatweber-Schliepers Abende behaupten ihren hohen Rang im Musikleben; ein Sonatenabend unter Willy Heß' Mitwirkung war besonders reich an reinen und nachhaltigen Eindrücken.

Dr. Gustav Ollendorff

BASEL: Als glänzenden Abschluß der Saison bot der Basler Gesangverein unter Hermann Suter Händels „Messias“ in einer der Urform der Partitur möglichst kongruenten Wiedergabe. Der Verzicht auf die Bearbeitungen erwies sich dabei als sehr glücklich, denn das Orchester gewann originalen Klangcharakter, in den sich die größtenteils meisterlich gestalteten Chor- und Solopartien harmonisch fügten. Bei aller Beweglichkeit bewundernswert klar gerieten namentlich die großen fugierten Chöre, die speziell in den Koloraturen an Plastik und Tonschönheit kaum zu übertreffen sein dürften. Von den Solisten fesselte vor allem Maria Philippi (Alt) durch monumentale Größe und tiefen Stimmungsdruck. Vorzüglich fanden sich auch Aaltje Noordwiler-Reddingius (Sopran) und Rudolf Jung (Tenor) mit ihren Partien ab. Letzterer wirkte namentlich durch seine stimmlichen

Qualitäten, nicht ohne daß allerdings ein etwas starker Einschlag an Theatralik etwas gestört hätte. Thomas Denys (Baß), möglicherweise durch Indisposition etwas gehindert, enttäuschte einigermaßen. Um die stilvolle Durchführung des Continuo- und Orgelparts machten sich Josy Schlageter und Adolf Hamm in hohem Maße verdient. Hermann Suter hielt das Ganze meisterlich zusammen und durchtränkte es mit Temperament und künstlerischem Ernste. — Exquisiten Genuß vermittelte das Künstlerkonzert, das altniederländische, französische und schweizerische Volkslieder, sowie die Liebesliederwalzer von Brahms in vorbildlicher Interpretation brachte und großen Beifall fand. — Unter außergewöhnlichem Interesse absolvierte Adolf Hamm, der vortreffliche Organist am Münster, drei Orgelkonzerte, die klassische und moderne Werke in feinerwogenem Wechsel brachten. Für solistische Ausschmückung des Programms sorgten Hildegard Schumacher (Sopran), I. Hegetschwyler (Violine) und Albert Gold (Oboe) mit ausgesprochenem Erfolge, während das Wiederauftreten der ehemals berühmten Sopranistin Marie Fillunger nur mehr historisches Interesse zu erwecken vermochte.

Gebhard Reiner

BINGEN a. Rh.: Der Cäcilienverein, der der Überlieferung nach einer Anregung Felix Mendelssohns seine Entstehung verdankt, beging Ende Mai sein 75jähriges Jubiläum mit einem Hessischen Musikfest. Den Kunstgattungen, die der Verein pflegt, entsprechend, veranstaltete er eine Kammermusikmatinee, ein Symphonie- und ein Chorkonzert. An Kammermusikwerken kamen zur Aufführung das Streichquartett D-dur von César Franck, ein weniger bekanntes, etwas akademisches, aber klangschönes Werk des französischen Meisters, vom Rebner-Quartett klar und durchsichtig gespielt, Hermann Zilchers „Dehmelzyklus“, von Mientje Lauprecht-van Lammen und Karl Rehfuß mit hoher Kunst gesungen und vom Komponisten feinsinnig begleitet, sowie die neue Suite von Joseph Haas, „Grillen“, die, von H. Zilcher und A. Rebner sehr liebevoll behandelt, hier ebenso freundlich aufgenommen wurde wie zwei Tage darauf auf dem Tonkünstlerfest in Essen. Das Symphoniekonzert brachte Liszts „Préludes“ und Beethovens „Fünfte“, vom Vereinsdirigenten Josef Knettel temperamentvoll geleitet, sowie Beethovens Es-dur Konzert und Schuberts „Wanderer“-Phantasie, denen Alfred Hoehn seine bekannte, verblüffende Technik lieh, ohne jedoch in der Art seiner Auffassung überall Zustimmung zu finden. Als Chorwerk war H. Zilchers „Liebesmesse“ gewählt worden, die auch hier das gleiche Interesse weckte, das sie bei der Uraufführung in Straßburg hervorgerufen hatte. Der Tondichter beschreitet in Harmonik und Instrumentation eigenartige, durchaus moderne Wege, meidet aber vornehm alles Extreme. Sein Werk ist streng logisch gegliedert und geschlossen aufgebaut, besonders groß sind die Chöre angelegt, und auch Freunde warmblütiger Melodik kommen endlich einmal wieder zu ihrem Rechte. Die schwierigen gemischten Chöre waren von J. Knettel, die ebenfalls recht heiklen Knabenchöre von Reallehrer Gerhard mit hingebendem Eifer studiert worden und boten durchweg Er-

freuliches. Die Solisten, Mientje Lauprecht-van Lammen, Grete Rautenberg, Karl Rehfuß, Franz Müller, Walter Eckard waren teils hervorragend, teils konnten sie befriedigen. Auf recht anerkennenswerter Höhe stand auch das Festorchester: die durch auswärtige Künstler auf 60 Musiker verstärkte Kapelle des 88. Inf.-Rgts. (Mainz). Alle Mitwirkenden, besonders aber der anwesende Komponist und der Festleiter J. Knettel waren Gegenstand lebhafter Ehrungen.

Prof. W. Müller

BOCHUM: In den durch die gar zu einseitig industriellen Interessen Bochums bedingten schwierigen Verhältnissen hat Arno Schütze, der Leiter der Musikvereinskonzerte, auch in der verflossenen Saison wieder Schönes, ja Hervorragendes geleistet. Höhepunkte waren die Aufführungen von Verdis „Requiem“ unter Mitwirkung des Berliner Vokalquartetts und Berlioz' „Fausts Verdammung“, wo Chor, Orchester und die Solisten Mary Mora von Goetz (Sopran), Louis Dornay (Tenor) und Georg Nieratzky (Baß) einen starken Gesamteindruck schufen. Auch Brahms' Vierte Symphonie und die „Eroica“ verdienen ehrenvolle Erwähnung. Von den Instrumentalsolisten hatte das Pianistinnenpaar Elsa und Cäcilie Satz einen lebhaften, Adolf Busch aber mit dem glänzend gespielten a-moll Violinkonzert Dvořák's einen stürmischen Erfolg. Im Sonderkonzert des Marteau-Quartetts hätte man Franz Mikoreys Klavierquintett kennen gelernt, wenn der Komponist nicht seine Klaviernoten vergessen hätte. Marteau füllte die peinliche Lücke mit Soli aus. Wertvolles boten auch Arno Schützes Kammerkonzerte, namentlich der durch seine eigene pianistische Mitwirkung gekrönte Brahms-Abend (Haydn-Variationen, g-moll Quartett op. 25). Höchste Zeit wird's, daß die Stadt nun endlich einmal ernstlich an die Verbesserung der unzulänglichen Saal- und Orchesterverhältnisse herantritt, wenn Bochum, von den Nachbarstädten Essen und Dortmund überragt, den ihm gebührenden Rang erobern will. Bis jetzt hat man mit der Ausführung des grundsätzlich schon beschlossenen Saalbaues gezögert. Die Schaffung eines richtigen, nicht nur so betitelten städtischen Orchesters, zu dem in der Merkertschen Kapelle ein brauchbarer, nur numerisch zu schwacher Grundstock vorhanden ist, wird wohl durch den bevorstehenden Aus- und Umbau der Stadttheater ruine (eine Bochumer Kunsttragikomödie!) erzwungen werden, da man ja auch Oper und Operette geben will.

Karl Martin

BRÜNN: Im Musikverein gab es eine Uraufführung, eine Komödienouvertüre von Viktor Merz, der Erfindung und klangvolle Instrumentierung nachgerühmt wird. Bei den Philharmonikern, die u. a. Goldmarks Overtüre „Aus Jugendtagen“ brachten, führte sich der jugendliche Geiger Feuermann erfolgreich ein. Der Verein Deutsches Haus veranstaltete wie alljährlich eine Bachfeier.

Siegbert Ehrenstein

CHEMNITZ: Von den Konzerten der Städtischen Kapelle brachte das letzte das Interessanteste. Fünf Komponisten dirigierten eigene Werke, die hier fast alle Neuheiten waren: Karl Ehrenberg bot die Tondichtung „Jugend!“ op. 19, eine lebenbejahende, frisch

empfundene Musik; J. L. Nicodé aus seiner Symphonie „Gloria“ den 4. Satz, „Die stillste Stunde“, großzügig und monumental aufgebaut; Franz Mayerhoff die dramatisch gestaltete und fein instrumentierte Ballade „Die Nonne“ für Altsolo und großes Orchester; Karl Pottgießer eine wenig gelungene symphonische Dichtung „Brand“ nach Ibsen's Drama; Paul Juon eine reizvolle, liebenswürdig anspruchslöse Suite aus dem Tanzpoem „Psyche“. Die Komponisten wurden stark gefeiert. Als Neuheiten gab es noch die 3. Symphonie von H. Zöllner „Im Hochgebirge“, ein geistreichelndes Machwerk, die im Geiste Brahms' gehaltene Symphonie c-moll von Heinrich XXIV., Fürst zu Reuß, zwei groß gedachte (aber nur gedachte) Balladen „Domine, quo vadis“ und „Im Kirchlein“ von Felix Gotthelf, gut interpretiert von Hermann Gürtler. In den Kammermusiken herrschten die Klassiker vor; u. a. spielte das Hamann-Quartett Beethovens Quartett F-dur, op. 135 und mit Oskar Schubert das Klarinetten-Quintett von Mozart und Sonaten von Brahms. Das Malata-Quartett holte sich mit Schumann, Haydn, Mozart und mit Verdi's frischem Quartett e-moll viel Beifall. Der Musikverein (Leitung E. Winkler) brachte das stillose, effektreiche Oratorium „Quo vadis“ gut heraus; in den Kirchen hörten wir in einer Woche unter Franz Mayerhoff die Johannespassion und unter Bemann die Matthäus-Passion höchst eindrucksvoll. Im Lehrergesangsverein bot Mayerhoff muster-gültig neue Männerchöre a cappella, u. a. den wertvollen „Ganymed“ von Iwan Schönebaum und „Hochsommernacht“ vom hiesigen Kantor R. Trägner. Maria Philippi behauptete sich wieder als hervorragende Liedersängerin. An Solistenabenden hörten wir u. a. den jugendlichen Geiger A. Weißgerber, Else Siegel mit guten Liedvorträgen, die Sänger Vogelstrom, Feinhals, Hensel, die es fertig brachten, Wagner-Bruchstücke am Klavier zu singen, Hermine Bosetti, Lili Hafgren-Waag, Elisabeth Boehm van Endert; ferner Petschnikoff, Lamond, d'Albert, Georg Wille, die sich als Meister ihres Instrumentes bewährten. R. Oehmichen

COBLENZ: Eine interessante reiche Konzertsaison liegt hinter uns, die zur Erinnerung an den 100. Geburtstag von Verdi mit dessen Requiem unter Leitung von Kes eröffnet wurde. Das Gesangssoloquartett setzte sich aus dem strahlenden Sopran von Mientje Lauprecht van Lammen, dem sonoren Alt Martha Stapelfeldts, sowie den Herren Kertész (Tenor) und Schüller (Baß) zusammen. An dieses Konzert schloß sich das 2. mit dem Magnet Rosenthal an (Chopin's e-moll Konzert, Liszts ungarische Phantasie); Beethovens Achte Symphonie und der Festmarsch von Richard Strauß, eine Gelegenheitskomposition, sowie a cappella Chöre vervollständigten das Programm. Das 3. Konzert war etwas bunt zusammengewürfelt: Mahlers „Lied von der Erde“ (Maria Philippi wunderbar als Solistin), Bachs Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ und Variationen für zwei Klaviere von Sinding, instrumentiert von Kes. „Paradies und Peri“ von Schumann mit Emma Bellwidt und Anna Erler-Schnaudt als Solisten reihren sich als 5. Konzert an. Der „Kinderkreuzzug“ von Pierné mußte wiederholt werden, so gefiel er! Das

erstemal mit Tilly Cahnbley-Hinken und Emil Pinks, das zweitemal mit Sophie Schmidt-Illing und Anton Kobmann. Das Orchester war unter Kes ausgezeichnet. Mit dem Motto „Ende gut, alles gut“ schloß die Saison ab, und zwar Beethoven und Brahms; von ersterem spielte Berber das Violinkonzert herrlich, Frl. Schöll das c-moll Konzert etwas nüchtern; Brahms' D-dur Symphonie machte den Abschluß. — Außer diesen Genüssen veranstaltete die Gesellschaft der Musikfreunde einen Liederabend mit von Bruckens, die weniger bekannte Lieder von Brahms und Wolf unter Begleitung des Musikdirektors Hammacher (Trier), nebenbei bemerkt ein famoser Klavierspieler und Dirigent, interpretierte, dann war ein Sonatenabend von Flesch und Schnabel, mit der Korngoldschen Violinsonate an der Spitze, und das Wendling-Quartett erschien. Otto Neitzel sprach über „Parsifal“ mit Erläuterungen am Klavier. Die drei Männergesangsvereine (Rheinland, St. Caster und Liedertafel) boten schöne Konzerte, und Organist Ritter gab eine Serie Orgelkonzerte in der Festhalle. Das Philharmonische Orchester veranstaltete Volkssymphoniekonzerte bei billigen Einheitspreisen.

DANZIG: Der letzte Teil der Konzertsaison brachte uns zwei Gastdirigenten: Schillings, dem es nur als Interpreten seiner Kompositionen beschieden war, überzeugend zu wirken, und Siegfried Wagner. Sein Programm umfaßte die ganze Dynastie: Liszt, Richard und Siegfried Wagner, wobei zugleich der Mitwirkung der Altistin Hertha Frank gedacht sei, die die Wagner-Lieder mit klangvoller Stimme vortrug. — Bei einer Aufführung des Bruchschen „Odysseus“ durch die Singakademie betätigten sich solistisch die Herren Dr. Rosenthal, Koenenkamp, wie die Damen Woldmann und Werner-Jensen, letztere mit Auszeichnung. — Weniger als sonst beteiligte sich am Musikleben diesmal der Orchesterverein. In seinem letzten Konzert wirkte Sandra Droucker mit, zwar nicht in blendender, aber gediegener Weise. Mehr enthusiastierte natürlich d'Albert das Publikum, das allerdings seinen meisterlichen Debussy-Darbietungen etwas ratlos gegenüber stand. Unter den Instrumentalisten war es ferner Serato, dem wieder, wie in voriger Saison, die ganze Musikgemeinde ihr volles Interesse zuwandte. — Auf dem Gebiete der Kammermusik sind die „Böhmen“ zu nennen, deren hervorragende Darbietungen alle Musikerherzen entzückten. — Gelegentlich eines Liederabends führte sich hier Claire Dux sehr günstig ein; in imponierender Weise steigerte sich aber bei Kirchhoff der Eindruck, dessen bühne- und konzertbeherrschende Vielseitigkeit an Heinrich Vogler erinnert. — Beethoven-Brahms-Bruckner-Fest. Die Verbindung mehrerer Tonsetzer als Aufschrift zu einer musikalischen Veranstaltung, der dadurch ein festlicher Charakter gegeben werden soll, pflegt sonst auf einer Zusammengehörigkeit und Geistesverwandtschaft zu beruhen, die bei Brahms und Bruckner nicht zutrifft. Den Kulminationspunkt der Darbietungen hätte die Neunte Symphonie von Beethoven unter Schurichts glänzender Leitung bilden können, wenn das Vokalquartett Faerber, Kieß, Lauen-

stein und Arlberg in seiner teilweise ungenügenden Besetzung nicht versagt hätte und die Vorbereitungen sorgsamer gewesen wären. Unter den herangezogenen Gesangskräften machte Elfriede Goette trotz der etwas scharfen Höhe den besten Eindruck. Aus dem Programm der drei Konzerte ist noch das von Schwarz geleitete Tedeum von Bruckner hervorzuheben.

Karl Frank

DESSAU: In der zweiten Hälfte des Konzertwinters zeigten die letzten fünf Abonnementskonzerte der Hofkapelle unser Orchester wieder auf glänzender Höhe, auf die es Franz Mikorey je länger, je mehr zu heben vermochte. Als Solisten hörten wir das Ehepaar Alexander und Lili Petschnikoff, Paul Juon, Marcella Röseler, Henri Marteau und Alfred Kase. Auch in den letzten drei Kammermusik-Abenden wurde Hervorragendes geleistet. In eigenen Konzerten ließen sich außerdem die Sänger Hermann Gura, Bernhard Kothe sowie die Pianisten Télémaque Lambrino und Erneste Hutcheson hören. Ernst Hamann

DIEDENHOFEN: Der Konzertverein, der seit fünf Jahren statutengemäß unserer kleinen Kreisstadt musikalische Aufführungen ermöglicht, die einen strengen Maßstab objektiver Kritik wohl vertragen, hat auch in dieser Saison unter der Leitung des Trierer Musikdirektors Erich Hammacher eine Reihe von Erfolgen zu verzeichnen. Aus der Fülle der aufgeführten Werke ist die Graner Festmesse von Liszt zu erwähnen, die ihre Erstaufführung in Elsaß-Lothringen erlebte. Das Werk hinterließ unter der großzügigen Leitung Hammachers bei guter Besetzung einen tiefgehenden Eindruck. Ein Ereignis war auch die gelungene Aufführung der „Jahreszeiten“ (Solisten: Frau Dalcroze sowie die Herren Meader und Korst), die außer im Abonnementskonzert noch einmal im Volkskonzert zu Gehör gebracht wurden und begeisterte Aufnahme fanden. Dem Andenken Wagners trug die Konzertleitung durch die Wiedergabe von Bruchstücken aus dem III. Akte der „Meistersinger“ Rechnung. Der „antiken Welt“ war eigens ein Konzert gewidmet, in dem außer Cherubini und Gluck (Ouvvertüren zu „Iphigenie“ und „Orpheus“) auch die selten gehörten symphonischen Dichtungen „Prometheus“ von Liszt und „Phaëton“ von Saint-Saëns zur Aufführung gelangten. Die Vokalsoli führte Agnes Herrmann geschmackvoll durch. Im 4. Konzert spielte Robert Pollak (Genf) u. a. das Beethovensche Violinkonzert mit schönem Ton und großer Reife, während Hammacher die große Leonore-Ouvvertüre sowie die c-moll Symphonie von Brahms in temperamentvoller, nachdichtender Interpretation, die der Partitur nichts schuldig blieb, herausbrachte. Für ein Kammermusikkonzert war das Wiener Konzerthausquartett (Adolf Busch) verpflichtet, das unter Mitwirkung von Hammacher Werke von Schumann, Beethoven und Brahms vermittelte.

A. Wernert

DORTMUND: Der Beethoven-Zyklus unter Georg Hüttners impulsiver und doch plastisch gestaltender Leitung ward in den Symphoniekonzerten siegreich zu Ende geführt. Unser Philharmonisches Orchester bewährte sich außer in den Beethovenschen Werken noch besonders mit dem prächtig erfaßten Straußschen „Don

Juan“, dem „Zauberlehrling“ von Dukas, dem aparten Mohrentanz „Mock-Morris“ von Grainger und in Symphonischem von Tschaikowsky und Svendsen. Solistisch waren Guna Breuning und Max Siegel bemüht, die Violinkonzerte von Beethoven und Mendelssohn zu übermitteln; erstere leistete ungleich Besseres, doch beide müssen sich noch vervollkommen. An Kammermusik hörte man das treffliche Stuttgarter Wendling-Quartett mit einem rein klassischen Programm und das Trio der Herrn Bunk, Rasch und Kwast, deren tüchtiges Spiel auch Modernes (Bossi und Saint-Saëns) berücksichtigte. Klavierabende gaben Sandor Vas, dem besonders Chopin, Skriabin und Liszt gutglückten, und Clementine Sandhage, die sich noch mehr konzentrieren muß und neben Klassischem besonders Debussy gut zu Ehren brachte. In der „Musikalischen Gesellschaft“ (Dirigent: K. Holtschneider) gab es gleichfalls Neues zum erstenmal zu hören: eine problematische, aber doch mit künstlerischem Ernst und viel Eigenart empfundene symphonische Dichtung „Sonnenuntergang an der See“ von Otto Lies (unter Leitung des aus Holland herübergereisten Komponisten) und den tonmalerisch und kontrapunktisch immerhin wirkungsvollen „Festgesang Neros“ von Friedrich Klose. Mit beiden gaben sich Chor und Orchester die beste Mühe. Weniger als dem mitwirkenden Tenoristen Franz Müller gelang es dem Pianisten Josef Knümann mit dem Lisztschen Es-dur Konzert sich günstig einzuführen. Das viel zu langsam genommene „Meistersinger“-Vorspiel leitete den Abend ein. — Daneben gab es nur noch Männergesangsvereinskonzerte, die innerhalb der ihnen gesetzten klanglichen und musikalischen Grenzen ihr Bestes boten.

Theo Schäfer

FREIBURG i. Br.: Das Städtische Orchester gab während der Sommermonate (1913) fünf, nur zum Teil gut besuchte populäre Symphoniekonzerte, in denen, unter Mitwirkung hiesiger Opernmitglieder, Werke von Händel, Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Schubert zur Wiedergabe gelangten. In den stattgefundenen Winter-Abonnementskonzerten sind die Aufführungen des „Manfred“ von Schumann mit Ludwig Wüllner in der Titelrolle, Brahms' Vierte, Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema op. 30 von Georg Schumann, „Les petits riens“ von Mozart, die Pastorale, Ouvvertüre „Romeo und Julia“ von Tschaikowsky, „Aus der neuen Welt“ von Dvořák, „Till Eulenspiegel“ von Strauß und die Symphonie No. 3 f-moll von Klenau bemerkenswert und als besonders erfolgreich zu nennen. Die Leitung dieser sämtlichen Konzerte, in denen sich Emil Sauer, Karl Flesch, Edith v. Voigtländer und Emmi Leisner durch solistische Leistungen hervorragend auszeichneten, lag abwechselnd in Händen der beiden städtischen Kapellmeister Starke und Munter. — Der von Karl Beines geleitete Chorverein feierte den 100. Geburtstag Richard Wagners durch Aufführungen von Bruchstücken aus „Parsifal“ und den „Meistersingern“, und brachte am 1. November „Das deutsche Requiem“ von Brahms und am Karfreitag Bachs Matthäus-Passion in trefflicher Wiedergabe. — Mit einer Kantate „Trauer und Trost“ von Heinrich Pfaff erwarb sich der

Lehrer-Gesangverein, dessen Dirigent der begabte, junge Komponist ist, allseitige Anerkennung. — Großer Beliebtheit erfreuen sich die alljährlichen acht Künstlerkonzerte im Paulussaal, die diesmal durch vorzügliche Darbietungen der Violinisten Karl Klingler, Melanie Michaelis, Anna Hegner, der Pianisten Max v. Pauer, Paula Stebel, Julius Weismann und der Sängerinnen Durigo, Noordewier-Reddingius und de Haan-Manifarges, sowie des Ungarischen Streichquartetts und des Kellert-Trios glänzten. — Die Meininger Hofkapelle konzertierte unter Max Reger vor ausverkauftem Saal in der Festhalle und brachte außer der „Egmont“-Ouvertüre und Brahms' Erster vier interessante Tondichtungen ihres Dirigenten nach Böcklin zum Vortrag. — An den zahlreichen Solisten-Abenden fanden namentlich Edmond Clement mit seiner vorzüglich geschulten Tenorstimme, Willy Burmester und die Pianisten Risler, Friedberg und Hobohm enthusiastischen Beifall.

Carl Kietzmann

GENÈVE: Unter reichem Beifall und vor ausverkauftem Hause gab das Pariser Lamoureux-Orchester unter Chevillard ein Konzert, dessen Hauptnummern der Karfreitagszauber aus „Parsifal“, die symphonische Dichtung „Sadko“ von Rimsky-Korssakow und Beethovens „Fünfte“ waren. — Robert Pollak, der aus Kanada und England neue Lorbeeren heimgebracht hat, gab mit seinem Schülerorchester ein sehr gelungenes Konzert, das von seinem bedeutenden Können von neuem ein glänzendes Zeugnis gab. — Im 7. Abonnementskonzert brachte Stavenhagen die Zweite Symphonie von Brahms, die trotz der geringen Sympathie, die man dem deutschen Meister hier entgegenbringt, einen vollen Erfolg hatte. Als Neuheit kam eine symphonische Dichtung: „La Procession Nocturne“ von H. Rambaud, einem vom Pariser Konservatorium mit dem Prix de Rome gekrönten Komponisten, zur Aufführung, die zwar sehr geschickt gemacht, aber an Gedanken doch zu arm ist, um wesentlich zu interessieren. Am Schlusse stand Smetana's geistprühende Ouvertüre zur „Verkauften Braut“, deren Vorführung Stavenhagen einen mehrmaligen Hervorruuf einbrachte. Solist war der jugendliche Luzerner Geiger Fritz Hirt, der über eine hoch entwickelte Technik verfügt, aber mit dem undankbaren Konzert von Sibelius nicht den Erfolg hatte, den er verdiente. In einem Bachschen Sonatensatz, den er zugab, zeigte er sich als ausgezeichnete Musiker. — Im 8. Konzert machten wir die erfreuliche Bekanntschaft des Pariser Baritons Henry Albers, der Arien von Gluck, Grétry und Vincent d'Indy stilvoll und mit vollendeter Kunst zur Geltung brachte. Mit Interesse wurden als Neuheit „Trois Poèmes Juifs“ für großes Orchester von E. Bloch aus Genf aufgenommen, die der Autor selbst leitete. Das Werk zeugt von einer starken Persönlichkeit und souveräner Beherrschung des Orchesterapparates. Die Musik redet eine herbe, schmerzgefüllte Sprache, der jeder verständliche Gegensatz fehlt, so daß wir unter ihrem Eindruck erschüttert bleiben. Zwei andere Novitäten von F. Delius, im pastoralen Ton, in hellgrauer Färbung, wirkten um so beruhigender.

Das 9. Konzert bot am Anfang den „Totentanz“, eine symphonische Dichtung nach Goethe, von R. B. Denzler, einem jungen Zürcher, der trotz seiner 22 Jahre schon Kapellmeister in Luzern ist. Das Werk, das der Autor mit 18 Jahren geschrieben hat, nötigt uns volle Achtung ab. Es bekundet eine Kenntnis des Orchesters und einen Reichtum von Gedanken, die ein bedeutendes und vielversprechendes Talent verraten. Eva Bruhn sang darauf drei Lieder mit Orchester von Hugo Wolf mit schönem Ausdruck und vornehmem Vortrag. Den Schluß bildete Mahlers Vierte, die Stavenhagen mit bekannter Meisterschaft vermittelte. — Unter Leitung unseres Domorganisten Otto Barblan führte die Société de chant sacré das Requiem von Berlioz auf. Der Dirigent hatte alles daran gesetzt, um das gewaltige Werk vorteilhaft bekannt zu machen, doch standen ihm nicht die Chor- und Orchestermassen zur Verfügung, die Berlioz für eine wirkungsvolle Darstellung fordert. Immerhin war die Aufführung eine verdienstvolle Tat, für die wir dem Dirigenten dankbar sein dürfen.

Oscar Schulz

GIESSEN: Das 123. Konzertjahr brachte in seiner zweiten Hälfte zunächst das Münchener Streichquartett mit wohl gelungenen Wiedergaben von Brahms' a-moll, Beethovens e-moll und Haydn's D-dur (op. 20, 4) Quartett. Später kam das Frankfurter Davison-Quartett, litt aber unter ungünstigen Stimmungen; insbesondere schien es mir mit dem hinzugezogenen Cellisten Hegar doch nicht genügend eingespielt. — Frau Erler-Schnaudt bot eine herrliche Auswahl von Liedern und erfüllte die in sie gesetzten Erwartungen vollauf. Der mitwirkende Cellist Heinrich Kiefer schien nicht disponiert; wir hatten ihn von früher her in besserer Erinnerung. Die Meininger Hofkapelle unter Max Reger brachte eine eigenartige Zusammenstellung: Wagners Meistersingervorspiel und Siegfriedidyll, Regers Dichtungen nach Arnold Böcklin (op. 128) und Brahms' I. Symphonie. Am folgenden Tage kam mit Begleitung der Meininger Hofkapelle, aber unter Direktion von Prof. Trautmann, die Matthäus-Passion zur Aufführung. Das Wagnis, mit nur einer Orchesterchorprobe das Riesenwerk zu bringen, gelang, wenn auch manche Wünsche unerfüllt blieben. Unter den Solisten ragten Tilly Koenen und Henry Wormsbaeher hervor; Eva Bruhn ist solch großer Aufgabe, insbesondere was die Beherrschung des reinen Bachstils anlangt, noch nicht gewachsen. Adolf Müller bewährte sich als alter sicherer Sänger mit wohlklingender Stimme, G. Schlatter hat mich nicht recht befriedigt. Den Schluß des Konzertjahres bildete eine vortreffliche Aufführung von Händels „Jephtha“. Das Werk war für Gießen eine Neuheit. Es wurde in der ausgezeichneten Bearbeitung von H. Stephani gegeben, und zwar fast ohne Kürzung. Vielleicht wäre hie und da eine weitere Kürzung im Interesse der Mitwirkenden wie der Hörer angebracht gewesen; es schien besonders im Anfang, als ob die Ausführung etwas überhastet würde, auch waren die Pausen etwas zu knapp bemessen, und die Aufnahmefähigkeit wurde daher etwas stark in Anspruch genommen. Aber das Werk ist herrlich! Es verdient, weit häufiger aufgeführt zu werden.

Es erfordert aber bei den Solisten ausgereifte, vielseitige Künsterschaft und Beherrschung wechselreicher Stimmungen. Paula Werner-Jensen trat aus dem Rahmen hervor; sie war besonders als Engel ganz ausgezeichnet. Frl. von Ladiges, L. Ruge und Dr. H. J. Moser verfügen sämtlich über vortreffliche Stimmittel, gute Schulung und werden es gewiß noch zu reifer Kunst bringen, müssen aber dem natürlichen Stimmcharakter Rechnung tragen. Das Frankfurter Palmengarten-Orchester war sehr gut, ebenso der Chor. Frau Ebelung-Knapp am Cembalo verdient ganz besonderes Lob. Prof. Trautmann hatte das Werk, wie immer, vorzüglich vorbereitet und leitete die Aufführung mit bewährter Kraft. Dr. Spohr

GÖRLITZ: Die Konzert-Saison 1913/14 brachte uns manches Gute, aber auch eine große Enttäuschung. Um das Unangenehme vorweg zu nehmen, sei die letzte zuerst genannt. Sie betrifft die Auflösung der „Görlitzer Chorvereinigung“, die nach dem 17. Schlesischen Musikfeste unter Prof. Rüdels Leitung gegründet worden war und sich in der Praxis außerordentlich gut bewährt hatte. Leider gelang es für den letzten Winter nicht, die verschiedenen Interessen der einzelnen Chorvereine unter einen Hut zu bringen, so daß wir wieder die alte Misere haben, die die wahren Kunstfreunde in ihrem Optimismus Anno 1911 überwunden zu haben glaubten: Chronischer Herrenmangel bei allen Chorvereinen und fast planlose Ausgabe von Freikarten, nur um den Saal zu füllen. Hoffentlich verbinden sich die Vereine in Zukunft wieder zu gemeinsamem Tun, da wir in der Person des städtischen und Kgl. Musikdirektors Prof. Schattschneider den rechten Mann haben, um die Leitung einer großen Chorvereinigung zu übernehmen. Der unermüdligen Arbeit unseres Musikdirektors ist es zu danken, wenn sich hier das Interesse für die Symphonie-Konzerte ständig gesteigert hat. Es konnten gegen 60 derartige Konzerte (Donnerstags und Sonntags) veranstaltet werden. Der Verein der Musikfreunde pflegte in seinen sechs Abonnements-Konzerten, ebenfalls unter Schattschneiders Leitung, im letzten Winter viele moderne Meister; u. a. kam auch das Vorspiel zu „Tantris der Narr“ von E. E. Taubert in Anwesenheit des Komponisten zur Uraufführung. Als Solisten dieser Konzerte waren das Russische Trio, die Sängerin Hafgren-Waag, die Pianistin Alice Ripper, der Konzertmeister Reitz als Bachspieler, der Orgel-Virtuose Sittard und die Sängerin Ilona Durigo verpflichtet worden. Das Städtische Orchester zeigte sich in diesen Musikvereins-Konzerten als weit über dem Durchschnitt eines Provinzial-Orchesters stehend. Es war auch meist die Stütze bei den Aufführungen der Chorvereine. Von diesen führte die Philharmonie das „Requiem“ von Verdi und das „Lied von der Glocke“ von Max Bruch auf. Am meisten Anklang verdient das „Requiem“. Die Singakademie trat mit Berlioz' „Fausts Verdammung“ und mit der „Johannespassion“ von Bach hervor, der Hellwigsche Chorverein mit dem Oratorium „Paulus“ von Mendelssohn und den „Jahreszeiten“ von Haydn. Auf anerkannter Höhe steht dauernd der Görlitzer Lehrer Gesang-Verein (Dirigent Lehrer

Zimmer), der sein 1. Konzert im Dezember veranstaltete und sein 2. für den 3. Mai vorgesehen hat, wo Nicodé am Dirigentenpult erscheinen wird, um seine symphonische Dichtung „Nach Sonnenuntergang“ persönlich zu dirigieren. Außerdem wird der Verein gemeinsam mit dem Lehrergesangverein von Zittau noch Volbachs „König Laurins Rosengarten“ und den „Gesang des Lebens“ von Wetz vortragen. Die Görlitzer Liedertafel (Dirigent Lehrer Fischer) erwies sich abermals als treue Hüterin des Volksliedes. Unter der Leitung desselben Dirigenten wurden auch drei Konzerte von 800 Gemeindeschülern und Schülerinnen veranstaltet, die einen außerordentlichen großen Zulauf hatten. Der Ertrag dieser Konzerte war für die Wohlfahrtseinrichtungen der Görlitzer Gemeindeschulen bestimmt. Die seit acht Jahren hier bestehenden Volkskonzerte (Stifter Stadtrat Erwin Lüders) wurden auch im letzten Winter fortgesetzt. Bei allen lag die Ausführung in den Händen bester Dresdener Künstler, an deren Spitze Hofkapellmeister Kutzschbach stand, der sich um diese Art Konzerte hier sehr verdient gemacht hat. Das 2. Volkskonzert war zu einem Mozart-Abend ausgestaltet worden, im 3. trat der von Frau Helene Lüders gegründete Görlitzer Frauenchor unter Mitwirkung des Hofopernsängers Vogelstrom und der Hofopernsängerin Schuster in Tätigkeit. Eine neue Einrichtung auf dem Gebiete der Volkskonzerte hat Prof. Schattschneider getroffen, der sechs völlig unentgeltliche Konzerte veranstaltete für solche Einwohner, die nicht in der Lage sind, sich eine Karte für die teuren Konzerte zu verschaffen. Jeder Komposition schickte der Dirigent eine kurze populäre mündliche Erläuterung voraus, so daß jeder aufmerksame Konzertbesucher das motivische Gewebe der Komposition erkennen konnte. Die Kammermusik wurde in vier Abonnementskonzerten vom Petri-Quartett aus Dresden bestritten. Das letzte Konzert am 19. April war dem Andenken des kurz vorher verstorbenen Begründers des Quartetts Prof. Henri Petri gewidmet, dessen Andenken in der Musikgeschichte der Stadt Görlitz stets in Ehren gehalten werden wird. Solisten-Konzerte wurden veranstaltet: Zwei Klavierabende von Eisenberger, zwei ebensolche von Lambrino, ferner ein Violinkonzert von Willy Burmester und ein solches von Roderich White, sowie ein Reitz-Schubert-Abend. Für die Liederabende traten in der Hauptsache nur einheimische Künstler ein, und zwar Frl. Brückner, Dr. Brause und Fritz Fiedler. Paul Hencke

GOTHA: Musikverein. Die musikalische Leitung hatte mit vielen Abhaltungen und Unterbrechungen durch seine anderweite Tätigkeit in Erfurt und Leipzig (Riedel-Verein) Richard Wetz. Er führte persönlich nur ein Konzert des Winderstein-Orchesters (Bruckners Romanische Symphonie, Schumanns „Manfred“ mit Wüllner, Brahms' „Schicksalslied“ und Schuberts „Mirjams Siegesgesang“ mit Selma vom Scheidt). Das Frühjahrs-Chorkonzert mit Händels Alexanderfest und Szenen aus dem ersten Teil von „L'allegro, il pensieroso ed il moderato“ von Händel (Solisten: Tempe Seng, Heinrich Kühlborn und Ludwig Feuerlein) hat Keller (Weimar) vertretungsweise vorbereitet und diri-

giert. Seit der Niederlegung des Dirigentenstabes durch Alfred Lorenz waltet kein günstiger Stern über den Geschicken des Vereins! An Solisten traten sonst auf Claire Dux (Lieder von Schubert, Schumann, Brahms, Reger); Waldemar Lütshg (Klavierwerke von Beethoven, Schubert, Brahms); Artur Schnabel mit Alfred Wittenberg (Sonaten von Mozart, Brahms, Beethoven — Kreutzer-sonate); Melanie Michaelis (Haydn-Konzert); Albert Fischer (Balladen von Loewe); das Petri-Quartett (Mozart, Volkmann, Beethoven); die Berliner Madrigalvereinigung. — Lieder-tafel unter Ernst Rabich. Die Konzerte zeichnen sich durch eine — mitunter allzu ausgeprägte — Mannigfaltigkeit aus: Mendelssohn (Schottische Symphonie), Bruch (Schön Ellen), Wagner (Schluß-szene aus der „Götterdämmerung“), Mendelssohn „Meeresstille und Glückliche Fahrt“, Beethoven Violinkonzert (noch dazu von Manén ganz spanisch gespielt!), Grieg „Landerkennung“, H. Hofmann Monolog des Simon Dach (Strathmann). An Chorwerken wurden sonst noch die Erste Walpurgisnacht von Mendelssohn aufgeführt mit Frau Fischer-Maretzki, Wolff und Huppertz, „Die Weihe der Nacht“ von Reger, „Meeresstille und Glückliche Fahrt“ von Beethoven. Besonders erwähnenswert ist das Konzert der Meininger Hofkapelle unter Reger. An Solisten waren außer den bereits genannten vertreten: Marie Louise Debogis (Gesang), Walter Meyer (Klavier), Lilly Hoffmann-Onégin (Gesang), Hedwig Nissen (Klavier), Paul Schmides (Gesang), Renée Chémet (Violine) und Max Trapp (Klavier). — Aus den Konzerten des Vereins der Orchesterfreunde unter Alwin Anschütz ist hervorzuheben die Mitwirkung des Geschwisterpaares Frida und Anna Cramer aus Leipzig, die mit dem Bruch-Konzert g-moll und dem Paganini-Konzert D-dur sowie mit einem Doppelkonzert von Spohr starken Beifall fanden. — Das Bedürfnis nach guter Kammermusik erfüllte in ausgezeichnete Weise das Ehepaar Natterer-von Bassewitz in Gemeinschaft mit der Quartettvereinigung der Hofkapelle (Natterer, Bochräder, Lippisch, Braune), die letztere an vier Abenden acht Beethoven-Quartette in mustergültiger Weise wiedergab. — Der Pianist Telemaque Lambrino gab seiner kleinen, aber wachsenden Gemeinde einen Klavierabend mit Werken von Liszt (h-moll Sonate), Schumann, Chopin. Burmester hatte mit einem eigenen Konzert nur wenige, aber dankbare Zuhörer um sich versammelt. Lina Baak befestigte sich mit einem Liederabend (begleitet von Alwin Anschütz) die vielen Sympathieen, die sie sich durch ihre frühere Tätigkeit an unserer Hofoper erworben hatte.

Dr. Weigel

HAGEN i. W.: Eine reiche Auslese von hervorragenden Instrumental- und Vokalwerken der klassischen wie modernen Literatur brachte die zweite Hälfte der Konzertsaison. Den 4. Konzertgesellschaftsabend füllte ausschließlich Gabriel Pierné's letztes Oratorium „Franz von Assisi“. Das nach einem an poetischen Schönheiten reichen Buche von Gabriel Nigoud geschriebene Werk ist ungemein fesselnd, einerseits durch seine schwärmerisch-weihe, typisch französische Lyrik, die durch den mystisch-religiösen Einschlag besondere, reizvolle Eigenart er-

hält, andererseits durch einige, sehr wirkungsvolle dramatische Episoden, unter denen, als Höhepunkt des Ganzen, die großartige Stigmatisations-szene hervorragt. Pierné's musikalischer Stil ist bekannt, er schwankt zwischen der Tonsprache der Jungfranzosen und der der neudeutschen Schule. Im harmonischen Sinne ist vieles durch Eigenart, zarte Koloristik und geistvolle Archaisierung rühmend wert; mit ausgesprochenem Feinsinn ist das alle modernen Errungenschaften heranziehende Orchester behandelt. Eine in jeder Weise vollendete und mit liebevollster Sorgfalt vorbereitete Aufführung unter Robert Laugs setzte die künstlerischen Werte des Oratoriums in das hellste Licht. Der Städtische Gesangverein hatte hierbei ebenso gewichtigen Anteil wie die Solisten, sowie der aus 100 Schülerinnen der höheren Mädchenschule gebildete Kinderchor. Organist Heinrich Knoch hatte sich in selbstloser Weise mit dessen Vorbereitung befaßt. Alice Aschaffenburg (Alt), Dr. Roemer (Tenor) und Kurt Fink-Garden (Baß) waren die Inhaber der Solopartien. Der folgende (fünfte) Abend sah Max Reger als Dirigenten an der Spitze unseres Städtischen Orchesters. Er machte uns als authentischer Interpret mit seiner neuen Balletsuite bekannt und zeigte ferner seine Auffassung der Eroica sowie der Schubertschen Balletmusik. Gemeinschaftlich mit dem Krefelder Pianisten Willi Jinkertz spielte er dann Bachs c-moll Konzert für zwei Klaviere mit der ihm eigenen, feinen Tonkultur. Das ungewöhnlich interessierte und angeregte Publikum versicherte den vielumstrittenen Meister der wärmsten Sympathie. In die Charwoche fällt das letzte Konzert, das eine sorgsam vorbereitete und abgerundete Aufführung von Händels „Israel in Egypten“ in Chrysanders Bearbeitung brachte. Die wuchtigen, vorwiegend dramatischen Chorsätze des Werkes stellten dem Städtischen Gesangverein keine geringe Aufgabe; Robert Laugs verstand es auch hier, den ganzen Klangkörper zu einer Höchstleistung zu inspirieren. Die Soli vertraten mit schönstem Gelingen Elfriede Goette (Sopran), Anna Erler-Schnaudt (Alt), Bruno Bergmann (Baß) und Anton Sistermans (Baß); am Cembalo wirkte Artur Laugs. — In den Städtischen Symphoniekonzerten kamen eine ganze Reihe von modernen Werken erstmalig in Hagen zu Gehör. So August Reuß' gehaltvoller symphonischer Prolog zu „Der Tor und der Tod“, Frederick Delius' aparte Klangskizzen „Erster Kuckucksruf im Frühling“ und „Sommernacht am Flusse“, Sinigaglia's vortrefflich gearbeitete, amüsante Suite „Piemonte“, die recht geistreich italienische Volksmelodien bearbeitet. Einmütigen Beifall fand Philipp Rüfers edle, erfindungsreiche F-dur Symphonie, die die Aufmerksamkeit weiterer Kreise endlich auf den zu Unrecht vernachlässigten Meister lenken möge. Eindrucks-volle Wiederholungen erfuhren an bekannten Orchesterwerken noch: Goldmarks Symphonie „Ländliche Hochzeit“, Strauß' genialer „Don Juan“, das „Meistersinger“-Vorspiel, Mozarts entzückende „Deutsche Tänze“ in Steinbachs Überarbeitung u. a. Als Instrumentalsolisten waren Alfred Schmidt-Badekow mit Schumanns a-moll Konzert, ferner Konzertmeister H. Bornemann mit Beethovens Geigenkonzert, sowie M. Meißner mit dem Cellokonzert von de Sweers

beteiligt. Eine ungewöhnlich talentvolle junge Geigerin stellte sich uns in Jenny Kitzig aus Köln mit dem anspruchsvollen Brahms-Konzert vor. — Während Laugs trotz seiner Berliner Hofkapellmeisterstätigkeit imstande war, sämtliche Konzerte, einschließlich der Vorproben mit der ihm eigenen Energie zu leiten, übernahm nur in einem Falle der Städtische Kapellmeister Hans Pelz die Orchesterführung. Letzterer veranstaltete auch in diesem Jahre eine Anzahl von „intimen Orchesterabenden“, die manches weniger oder gar nicht bekannte ältere Werk an das Licht zogen. So interessierte vornehmlich eine gediegene Symphonie des Brahms-Freundes Julius Otto Grimm. Martin Friedland

HALBERSTADT: Der Musikverein brachte Bruch's „Achilleus“ und in Gemeinschaft mit dem Oratorienverein Blankenburg Bachs Matthäuspasion. Beide Werke, besonders aber Bachs Meisterwerk, übten einen starken Einfluß auf die zahlreichen Zuhörer aus. Hatte es doch Fritz Hellmann in unermüdlicher Arbeit erreicht, nahezu vollendete Aufführungen zu schaffen. An Solisten erschienen außer der hier bekannten und geschätzten Martha Leffler-Burckard als neue Gäste Franz Steiner (Gesang) und Severin Eisenberger (Klavier), die sich im Fluge die Herzen der Hörer eroberten. Zu dem ersten Schimmelburg-Konzert brachte der vom Vorjahre bekannte zwölfjährige Sigmund Feuermann seinen jüngeren Bruder Emanuel (Violoncello) mit. Brahms' Doppelkonzert erregte berechtigtes Aufsehen. Das 2. Konzert gestaltete sich zu einer Richard Wagner-Ehrung. Der gesangliche Teil wurde von Johannes Sembach in vollendeter Weise ausgeführt. Begeisterte Aufnahme fanden die Solisten des 3. Konzertes, Elisabeth Boehm van Endert und Arrigo Serato, Italiens berühmter Geiger. Auf seiner letzten Konzertreise endlich beglückte uns auch Eugen d'Albert. Ein Liederabend von Robert Kothe erfreute sich wie im Vorjahre großer Beliebtheit. Hans Traebert

JOHANNESBURG: Ein interessantes Konzert vor geladenem Publikum veranstaltete der hiesige Bürgermeister zu Ehren der beiden süd-afrikanischen Virtuosinnen Selma Saïke und May Harris, die beide während ihrer Studienzeit sowohl hier als auch in London erste Preise davongetragen haben. May Harris spielte die Waldstein-Sonate zwar mit brillanter Technik, zeigte sich aber geistig nicht reif genug, dies Werk würdig auszudeuten. Selma Saïke interpretierte mit gewohnter Virtuosität und mit Temperament die g-moll Sonate Tartini's und Wieniawski's „Souvenir de Moscou“. In ihrem eigenen Recital führte sie mit Lorenzo Danza die Kreutzersonate vor; technisch war wohl alles rein und sauber, aber in bezug auf Auffassung und Vortrag standen die beiden fremdländischen Künstler nicht auf der Höhe der deutschen Tradition. Die junge Geigerin neigt überhaupt mehr zu Kompositionen virtuoser Art, was sie im Paganini-Konzert mit der Wilhelmschen Kadenz bewies. Im selben Konzerte spielte Lorenzo Danza Schumanns Carnaval, für dessen vorzügliche Wiedergabe er vom Publikum stürmisch akklamiert wurde. — Die hier sehr beliebte Beatrice Stuart, die einem ehrenden Antrag an das Kapstädter Konservatorium folgt, verabschiedete sich mit einem Violinabend. Sie spielt

mit schönem musikalischen Empfinden. Besonders befriedigend gelang ihr das d-moll Konzert von Wieniawski. Als Novitäten brachte sie uns „Rêve d'Enfant“ von Ysaye und „Menuett“ von Debussy. Wir freuten uns, bei dieser Gelegenheit dem leider nur zu selten gehörten Sänger Wilfred Burns-Walker zu begegnen. Auch bei ihm störte uns im Vortrag von Schumann der Mangel deutschen Empfindens, dagegen liegt ihm der Charakter der französischen Romantik näher. Er fesselte durch den geistreichen Vortrag der Salome-Arie aus Massenet's „Hérodiade“, ferner moderner Lieder von Reynaldo Hahn. — Unzweifelhaft das beste Konzert der Saison war der Vortragsabend von Milly Wildner. Die ernste, strebsame Geigerin hat entschieden an musikalischer Reife und Wärme gewonnen; ihr edler, jeder Effekthascherei fremder Vortrag, gepaart mit besonders klarer Technik, erfreute uns in Beethovens Sonate in G-dur op. 96. Frau Imroth am Klavier schmiegte sich ihr ebenbürtig an. Den Höhepunkt des Abends bildete das Jaques-Dalcroze'sche Violinkonzert, in dem sie ihre ganze Meisterschaft entwickelte. Bruch's Schottische Phantasie op. 46 bot uns auch Gewähr für ihren gediegenen Geschmack. Auch bei einem Haydn-Abend im Deutschen Klub wußte sie einem wenig interessanten Violinkonzert des Meisters durch ihre feine Ausarbeitung viel Schönes abzugewinnen. Herr S. Rosenberg spielte daselbst das Cellokonzert Haydn's; schade, daß seine gute Leistung durch die trockene Komposition wenig ansprechend auf die Zuhörer wirkte. Emilie Kroll, eine hiesige Deutsche, sang mit warmem Empfinden die Arie „Wie lieblich ist der Anblick“. Es ist bedauerlich — bei aller Wertschätzung unserer lokalen Künstler —, daß uns schon seit geraumer Zeit das Vergnügen versagt blieb, einen Künstler ersten Ranges aus Europa bei uns als Gast begrüßen zu können.

M. Pollak

KOPENHAGEN: Der tüchtige Musiker Vilhelm Paulsen (z. Z. Hornist in der Bayreuther Kapelle, sonst Dirigent eines Männergesangsvereins) versuchte sich mit Glück als Orchesterdirigent mit der „Eroica“ und als Neuheit mit der Serenade von M. Reger. Solisten war die mehr stimm- als dramatisch begabte Frau Langaard aus Christiania, die auch an der Königlichen Oper (u. a. als Elsa) gastierte. — Größere Veranstaltungen waren noch die Konzerte des Musikvereins mit dem wenig gelungenen Orchesterstück „Sfinx“ von R. Langaard und Max Schillings' „Dem Verklärten“ (beides Neuheiten), sowie des Cäcilien-Vereins mit Haydn's selten gehörten „Sieben Worten“ als Hauptnummer. — Eigenartig war das „Jubiläumskonzert des Orchestervereins“ mit einem zu lang geratenen Programm mit kleinen Stücken von dänischen Komponisten aus den letzten 40 Jahren. — Mit viel Bravour verabschiedete sich das St. Petersburger Quartett; sein Primarius Gregorowitsch trug an einem Palaiskonzert sehr schön Beethovens Konzert vor; bei derselben Gelegenheit spielte Johanne Stockmarr ein etwas rhapsodisches Konzert des Norwegers Allnaes. William Behrend

KRAKAU: Die hiesige Konzertdirektion (Tzciński) verlegt ihr Schwergewicht auf Solistenkonzerte, deren feinfühligte Auswahl das Beste ihrer künstlerischen Gattung bietet: d'Albert, Casals, Ysaye, W. Landowska, M. L. Debogis, Baklanoff, Dalmorès. Zwei Symphoniekonzerte der Prager Philharmoniker interessierten durch Interpretation nationaler Kompositionen von Nowak, Suk, Dvořák, Smetana. Höchst bedeutungsvoll für Krakaus Musikkultur waren der Beethoven-Zyklus in der Ausführung des Brüsseler Streichquartetts und der Chopin-Zyklus mit A. Rubinstein als Solisten. Die Musikgesellschaft (Felix Nowowiejski) sieht ihre Aufgabe in der Pflege symphonischer Musik. Ihre erfolgreiche Tätigkeit ist um so höher zu schätzen, da bei dem Mangel eines stabilen Symphonieorchesters mit Dilettantenkräften gearbeitet wird. Anzuerkennen ist das Überwiegen klassischen Programms; doch wird auch in vollem Maße neuere Musik berücksichtigt: Wagner, Bruckner (d-moll IX.), Stojowski (op. 21, Symphonie d-moll), Karłowicz (Smutna opowisć), Smetana (Weltawa).

Dr. Reiß

LÜBECK: Das Rückgrat des gesamten musikalischen Lebens bildeten auch im vergangenen Jahre die acht Symphoniekonzerte vom Orchester des Vereins der Musikfreunde. An der Spitze des ausgezeichnet disziplinierten Tonkörpers stand wiederum Wilhelm Furtwängler, ein durch und durch vornehmer Musiker, dessen großes Können widerspruchslos Anerkennung findet, und nicht nur hier. Außer einer Reihe klassischer und romantischer Meisterwerke verzeichneten die Programme auch bedeutsame Novitäten. Seinen stärksten Trumpf spielte Furtwängler mit Bruckners achter Symphonie in c-moll aus, die wir in einer einzig schönen und alle Vorzüge der gedankentiefen Musik klar beleuchtenden Aufführung hörten. Selten hat auf die Zuhörerschaft ein anderes Werk einen gleich tiefen Eindruck gemacht. Geteilter Aufnahme begegnete Richard Strauß' „Symphonia domestica“, so hervorragenden Wert die Wiedergabe auch hatte. Max Regers „Vier Tondichtungen nach Böcklinschen Gemälden“ fanden beim Publikum freundliche Aufnahme, die ganz besonders dem „Geigenden Eremiten“ und der „Toteninsel“ galt. Neu war auch die f-moll Symphonie von Tschaikowsky, die sich allerdings an Bedeutung mit ihren Schwestern in h- und e-moll nicht messen kann. Carl Grammanns D-dur Symphonie „Aventiure“ entbehrt des dramatischen Nervs, um stärkere Wirkungen ausstrahlen zu können. Ihr Bestes birgt sie im ersten Satze. Siegmund von Hausegger kam mit seiner symphonischen Dichtung „Wieland der Schmied“ zu Wort. Der Mitwirkung des dem Verein der Musikfreunde angegliederten Philharmonischen Chors verdanken wir die Bekanntschaft mit Brahms' „Gesang der Parzen“. Hans Pfitzner warb mit acht für Frauenchor bearbeiteten, mit Instrumentalbegleitung versehenen und zu einem Ganzen verbundenen Schumannchören um die Gunst der Zuhörer, ohne indes stärkere Gegenliebe zu finden. Als Solisten wirkten mit Alice Ripper, Hermine Bosetti, die leider schlecht aufgelegt war, Jean Gérardy, unser vortrefflicher Konzertmeister Jani Szántó, Felix

Berber-Credner, Paul Tödten, Ilona Durigo und Frederic Lamond. Im Anschluß hieran darf berichtet werden, daß der hier am Stadttheater als zweiter Kapellmeister wirkende Dr. Julius Kopsch in einem der volkstümlichen Konzerte seine in Berlin zur Uraufführung gelangte „Komödianten-Ouvertüre“ dirigierte, das Werk eines zweifellos hochbegabten Musikers, dessen Namen man sich merken muß. Der Philharmonische Chor sang unter Furtwänglers Leitung „Judas Maccabäus“ von Händel in der Chrysanderschen Bearbeitung mit Gürtler, Denijs, Eva Leßmann und Maria Seret-van Eyken als Solisten, und am Karfreitage die Matthäuspassion von Bach, aufs beste unterstützt durch Anna Hardorff, Frau Fischer-Maretzki und den Bassisten Schmidt. Der Tenorist Henry Wormsbächer war leider schlecht disponiert. Die unter dem Vorsitz von Ida Boy-Ed arbeitende Wagner-Vereinigung, die es sich zur Aufgabe macht, Wagnerfreunden den Besuch der Festspiele in Bayreuth zu ermöglichen, veranstaltete auch in diesem Jahre ein Konzert, für das Max von Schillings als Dirigent gewonnen war. Außer Bruchstücken aus Schillingsschen Opern und dem Melodram „Jung Olaf“ mit Max Montor vom Schauspielhaus in Hamburg enthielt das Programm auch einige Wagner. Reicher gesegnet denn sonst waren wir mit Kammermusik-Konzerten, die sich erfreulicherweise ausnahmslos eines starken Besuches erfreuten. Klara Herrmann zog zu ihren drei Abenden das Petersburger Streichquartett, Jacques Gaillard und Else Schünemann, Willy Heß und Max Baldner hinzu, die uns eine Reihe von hier nicht bekannten Werken bescherten. Die Lübecker Kammermusik-Vereinigung (Andreas Hofmeier, Jani Szántó und Emil Corbach) hatte ihre besonderen Erfolge mit einem Brahms- und einem nordischen Abend, den Paul Juon, Tschaikowsky und Grieg bestritten. In den Dienst des 4. Konzertes hatte sich auch Furtwängler gestellt, der mit Hofmeier die Reger-Variationen über die Beethovensche Bagatelle in B-dur für zwei Klaviere spielte. In drei Sonatenabenden boten Furtwängler und Szántó die Beethovenschen Violinsonaten in der feinen Wiedergabe, die man bei den ausgezeichneten Musikern voraussetzen durfte. Der Lehrergesangsverein (Dirigent Rudolf Hillmrich) hatte als Solisten sein Ehrenmitglied Willy Burmester und Emeric Kris, die feinnervige Sopranistin Käthe Schmidt und Waldemar Lutschg verpflichtet. Unter allen Pianisten, die hier in der letzten Zeit konzertierten, hat kaum einer einen gleich starken Eindruck hinterlassen wie dieser ausgezeichnete Virtuose. Der unter Leitung von dem Organisten an St. Marien, Karl Lichtwark, stehenden Vereinigung für kirchlichen Chorgesang durfte man besonders für die Bachsche Motette für Doppelchor „Fürchte dich nicht“ dankbar sein. — Aus der nicht großen Reihe von Solistenkonzerten seien nur die bedeutsamsten herausgegriffen. Yvette Guilbert sang vor leerem Hause, ohne sich dadurch ihre köstliche Laune verderben zu lassen. Einen vorzüglichen Flötenvirtuosen lernte man in diesem Konzerte in Louis Fleury kennen, der namentlich in einer wundervollen Sonate von Blavet seine hohe

Künstlerschaft bewies. Die Geigerin Erica Besserer und die Pianistin Ida Sothmann setzten ihre Kraft, und mit Erfolg, auch für ein Werk unseres verstorbenen Landsmannes Karl Grammann, die Sonate op. 45, ein. Viel bejubelt wurde Robert Kothe mit seinen ernsten und heiteren Liedern zur Laute. Alexander Petschnikoff konzertierte nach vieljähriger Pause wieder in Lübeck. Mit ihm kam Willy Bardas, dessen starkes pianistisches Können mit Recht lebhaft Anerkennung fand. Den Abschluß des Konzertlebens bildete ein Abend, zu dem sich die Orchester der Vereine der Musikfreunde in Bremen, Hamburg und Lübeck vereinigten. Furtwängler dirigierte, als Hauptwerke des Abends Beethovens c-moll Symphonie und „Tod und Verklärung“ von Richard Strauß bietend. Der Reinertrag des Konzertes wurde dem hiesigen Pensionsfonds überwiesen. J. Hennings

MAINZ: Ilona Durigo, die schon einmal in dieser Saison mit ihrem prächtigen Mezzosopran die Konzertbesucher in besonderem Maße zu entzücken vermochte, hatte auch als Liedersängerin im 5. Vereinskonzert der Liedertafel große Erfolge zu verzeichnen. Lony Epstein war ihr eine ebenso geschmackvolle, wie gewandte Begleiterin am Klavier. Einem allseitig gehegten Wunsche entsprechend, veranstaltete die Liedertafel eine Wiederholung des Händelschen Oratoriums „Israel in Ägypten“, das gelegentlich der Aufführungen der Kaiserin-Friedrich-Stiftung im vergangenen Jahre sich einer großzügigen Wiedergabe zu erfreuen hatte. Konnte diesmal durch den Mangel an geeignetem Solistenpersonal nicht ganz die glanzvolle Höhe wie früher erreicht werden, so ließen doch die Chorleistungen nichts an Wohllaut, Disziplin und Eindrucksfähigkeit zu wünschen übrig. Die Aufführung, die auch als Volkskonzert zu geringem Eintrittspreis wiederholt wurde, leitete Otto Naumann, der oft erprobte Dirigent des Vereins. — Die Städtischen Symphoniekonzerte brachten in ihren beiden letzten Veranstaltungen von größeren Werken die G-dur Symphonie von Haydn, Strauß' „Heldenleben“, sowie die F-dur Symphonie von Brahms. Das Geschwisterpaar May und Beatrice Harrison erregte mit dem Brahmschen Doppelkonzert für Violine und Violoncello allseitige Bewunderung durch muster-gültiges Zusammenspiel, beseelte Tongebung und geläutertes Kunstverständnis. Auch Anna Bamberger, eine Mainzer Klavierskünstlerin, und Elly Ney van Hogstraaten hatten mit ihren stilvollen Darbietungen für zwei Klaviere starken Beifall zu verzeichnen. Albert Gorter, der tatkräftige, temperamentvolle Leiter der Symphoniekonzerte, kam im letzten Konzert, das zum Besten des Orchester-Pensionsfonds stattfand, noch als Komponist zu Wort. Seine neueste musikalische Arbeit, „Die Lieder Eliands“ (Dichtung von Karl Stieler), von dem hiesigen Opernsänger August Gesser mit vielem Empfinden vorgetragen, erbrachte aufs neue den Beweis ungewöhnlichen kompositorischen Talentes, das für jede Stimmungsregung fesselnden Ausdruck zu finden weiß. — Noch bleibt ein geistliches Konzert des Mainzer Lehrerchors zu erwähnen übrig, das unter Otto Naumanns Leitung mit Chören in historischer Reihenfolge von Palestrina bis Tinelli einen sehr glück-

lichen Verlauf nahm, und bei dem das wohlgebildete Stimmenmaterial den besten Eindruck erzielte. Eva Leßmann wirkte als Solistin dabei erfolgreich mit. Leopold Reichert

MEININGEN: Von den Abonnementskonzerten der Hofkapelle waren die ersten drei die interessantesten. Das 1. brachte uns die Erstaufführung der viersätzigen „Böcklin-Suite“ von Reger, und das 3. die Uraufführung der Regerschen „Ballet-Suite“. Beide Werke fanden eine herzliche Aufnahme, wie auch die Leistungen der jugendlichen Geigerin Alma Moodie im 2. Abonnementskonzert mit Jubel entgegengenommen wurden. Von den Solisten dieser Konzerte erwähne ich noch Annaruth Sahla, die Regersche Lieder mit Orchesterbegleitung sehr schön sang, und Julius Klengel, der seinem Cellokonzert in D-dur op. 20 ein glänzender Interpret war. Im Weihnachtskonzert erregte eine Novität von Hermann Unger „Der Gott und die Bajadere“ berechtigtes Aufsehen. Das 4. Abonnementskonzert vermittelte uns die Bekanntschaft mit der hervorragenden Pianistin Suzanne Godenne, die Beethovens Klavierkonzert in Es-dur op. 73 spielte; als Solistin des Osterkonzerts betätigte sich Marie von Stubenrauch-Kraus in Saint-Saëns' schwierigem Violinkonzert in h-moll op. 61 mit bestem Erfolge. Beide Konzerte leiteten an Stelle des erkrankten Generalmusikdirektors Reger die Herren Professor Piening und Konzertmeister Treichler.

— Die Kammermusikveranstaltungen boten in dieser Saison, namentlich in bezug auf die mitwirkenden Sängerinnen, wenig Erfreuliches. Am zweiten Abend hörten wir F. D. Toveys Klavierquartett mit dem Komponisten am Klavier und am vierten Abend Beethovens Streichquartett op. 59 No. 3 und ein Regersches Trio: beides in vollendeter Darbietung. In einem Extrakonzert spielten Max Reger und Philipp Wolfrum die Goldberg-Variationen und Regers Introduction, Passacaglia und Fuge op. 96. Dazwischen sang Anna Erler-Schnaudt köstliche Regersche Lieder. — Der Singverein brachte in seinem diesjährigen Konzert Liszts „Prometheus“-Szenen zur Aufführung; Mahlers „Kindertotenlieder“ (Vally Fredrich-Höttges) standen auch auf dem Programm. — Von anderen Veranstaltungen erwähne ich noch einen Liederabend der Geschwister Angelroth, sowie einen solchen von Lina Baak, ferner einen Klavierabend, den die Pianistin Anna von Gabain gab. Den Schlußakkord bildete die Einweihung der neuen Konzertsorgel im Festsale durch Karl Straube.

Karl Paulke

MÜNCHEN-GLADBACH: Die eben abgelaufene Saison brachte den Freunden des Konzertsales dank dem umfassenden und planvollen Kunstwillen des Musikdirektors Gelbke und dank seinem eminenten Können als Chorleiter und Organist eine Fülle edelster seelischer Weibestunden. Auf diese Bezeichnung können seit jeher mit Recht Anspruch machen in erster Linie die jährlichen Abonnementskonzerte des städtischen Gesangsvereins Cäcilia, deren Leiter Gelbke seit nunmehr 16 Jahren ist. Er schloß kürzlich die Saison mit Verdi's Requiem, wobei die vorzügliche Aufführung als eines der wichtigsten Ereignisse auf diesem Gebiete anzusprechen war. Voraufgegangen waren bis zu

dieser Aufführung ein modernes Programm enthaltend u. a. Rich. Strauß' Festliches Präludium, Regers Balletsuite und Hugo Kauns Festkantate. Händels „Judas Maccabäus“ füllte den vorhergehenden Konzertabend aus. Die Aufführung in der Chrysanderschen Bearbeitung hinterließ tiefe Eindrücke. Ein weiteres Ereignis der Saison war die Wiedergabe von Georg Schumanns „Ruth“. Das dieser Aufführung vorausgehende Eröffnungskonzert im Oktober galt dem Gedenken Deutschlands vor 100 Jahren. Carl Maria von Webers Jubelouvertüre fachte die rechte Stimmung an, daß sich der Zuhörer auch wirkliche Festesfreude bemächtigte. Als Solisten wirkten u. a. mit: Anna Kämpfert, Ilona Durigo, Elfriede Goette, Martha Armbrust, Mientje Lauprecht-van Lammen, Pauline de Haan-Manifarges, Julius von Raatz-Brockmann, Artur Schnabel, Ludwig Heß, Max Anton, Thomas Denys, Walter Schulze-Priska. Neben den Konzerten der Cäcilia brachten die sechs Symphoniekonzerte des Städtischen Orchesters, dessen Leiter Gelbke gleichfalls ist, recht viel Erfreuliches aus der älteren und neueren Literatur, ferner kamen hinzu mehrere Orgelkonzerte von Gelbke und zwei Kammermusik-Abende. Bestritten wurde der eine vom Wiener Konzertvereins-Quartett und der andere von den Professoren Georg Schumann und Willy Heß aus Berlin.

Karl Thoma

MÜNSTER i. W.: In den 8 Konzerten des Musikvereins kamen verschiedene größere Werke zum erstenmal zur Aufführung. Draeseke's Symphonia tragica ist eine sehr schätzenswerte Arbeit, die aber keinen tieferen Eindruck hinterließ, trotzdem die Wiedergabe von Dr. Nießen gut vorbereitet war. Mit Friedrich Gernsheim am Dirigentenpult errang sich Adolf Busch mit dessen erstem Violinkonzert durchschlagenden Erfolg. Am gleichen Abend leitete Gernsheim auch seine Mirjam-Symphonie. In Weismanns Chorwerk „Macht hoch die Tür“ herrscht die Absicht, besondere theoretische Probleme zu lösen, zu stark vor. Grelle, unmotivierter Dissonanzen beeinträchtigen unbedingt den Genuß an der sonst recht achtbaren Komposition. Die Sopranpartie in diesem Werk führte Käthe Hörder geschmackvoll durch, doch zeigte sie ihre meisterhafte Beherrschung der Gesangstechnik und den außergewöhnlichen Stimmumfang erst in der großen Coloraturarie aus „Traviata“. Die Ouvertüre „Christelflein“ von Pfitzner war nicht genügend vorbereitet, dagegen hatte sich Nießen der Brucknerschen c-moll Symphonie besonders liebevoll angenommen und ihren Inhalt durch die verstärkte Kapelle des 13. Infanterie-Regiments, die das Orchester in diesen Konzerten stellt, trefflich zum Ausdruck gebracht. Eine anhaltende Vertiefung in die Werke Beethovens zeigte die Eroica mit dem empfindungsvoll vorgetragenen Trauermarsch. Eine würdige Aufführung in Chor und Orchester erlebte auch Bachs Matthäuspassion, doch vermochten die Solisten, außer der Altistin Hilde Ellger, nicht ganz den gestellten Anforderungen zu entsprechen. Das Benefizkonzert von Dr. Nießen brachte Bruch's „Odysseus“ mit Gräfin Hoensbroech, Margarete Rautenberg und Josef Nieratzky. Außer-

dem hörten wir im ersten Cäcilienkonzert Felix Woysch's „Totentanz“, ein Werk, das ich hinsichtlich der Erfindung und musikalischen Darstellung des vom Autor verfaßten Textes zu den bedeutendsten Erzeugnissen auf dem Gebiete der Chorliteratur unserer Zeit ansehe. Die Chöre hatte Nießen prächtig herausgearbeitet und das stark beteiligte Orchester löste seine Aufgabe in höchst befriedigender Weise. Sopran-, Tenor- und Baritonpartie vertraten Anna Kämpfert, Richard Fischer und E. Everts, die durch ihr reifes Können viel dazu beitrugen, dem Werk und dem anwesenden Autor einen glänzenden Erfolg zu sichern. Lebhaft Anerkennung fand auch bei uns das Böhmisches Streichquartett, dessen einheitliches Zusammenspiel keinen Wunsch offen ließ. Als tüchtiger Pianist erwies sich an diesem Abend Dr. Nießen wieder im f-moll Quintett von Brahms. An Solisten blieben noch zu erwähnen der vorzügliche Flötist Emil Prill und Frl. Kreitz als gute Beethoveninterpretin und Bachspielerin. Als feinfühlende Sängerin stellte sich Elfriede Goette vor, und volle Bewunderung verdient das Cellospiel des noch jugendlichen Virtuosen Bottermund. Ein schönes Können offenbarte Frl. Sandhage an ihrem Klavierabend. Hedwig Meyer und Bram Eldering boten an ihrem Brahms-Abend mit den drei Sonaten für Klavier und Violine ganz Vollkommenes. Einen bedeutsamen wissenschaftlichen Vortrag über „Parsifal“, bei dem sich der talentvolle stud. phil. Böttger hier, wie in anderen großen Städten Deutschlands durch die gespendeten Musikproben rühmlichst hervortat, hielt Professor Hemmes vor einer großen Kunstgemeinde.

Ernst Brüggemann

NORDHAUSEN a. Harz: Der Rückblick auf die im Winter 1913/14 veranstalteten Konzerte zeigt wieder einen erfreulichen Fortschritt. Die Städtische Kapelle unter Leitung des königlichen Musikdirektors G. Müller hat eine erfolgreiche Arbeit geleistet. Man staunt, wenn man die Nummern der Konzerte liest und die Namen der Komponisten sich vergegenwärtigt, die in ihren Schöpfungen vorgeführt sind. Allein 22 Symphonien und Suiten sind nachgeschaffen. Aus der Schar der Meister, deren Werke gespielt wurden, seien nur Wagner, Tschaiowsky, Rubinstein, Saint-Saëns, Rüfer, Gernsheim, Schaub, Sinigaglia, Volkmann genannt. Gernsheim war selbst zu uns gekommen, um einen eigenen Konzertabend zu veranstalten. Unter den Solisten, die in den sechs Philharmonischen Konzerten mitwirkten, sind zu nennen: Emily Gresser (Violine), Lois Brown (Klavier), Klara Werdermann (Sopran), Otto Eisner (Klavier), Flora Wolff van Westen (Alt), Thea von Marmont (M. Sopran), Erna Müller-Baldus (Sopran) und Albert Stössel (Violine). — Der hiesige Konzertverein hat in fünf Konzerten Beatrice Harrison (Cello), Walter Kirchhoff und Hermine Rosetti als Solistengefeiert und sich des Berliner Vokal-Quartetts (Eva Leßmann, Martha Stapelfeldt, Richard Fischer, Heß van der Wyk; Fritz Lindemann am Klavier) sowie des Klingler-Quartetts erfreut. Alle Darbietungen standen auf rühmlicher Höhe. Walter Kirchhoff und das Klingler-Quartett errteten die meisten Lorbeeren. — Unsere heimische Pianistin Cläre

Adolph gab in Verbindung mit Konzertmeister Plümer und Wörl (Sondershausen) zwei Kammermusik-Abende, die sich des lebhaftesten Interesses aller Freunde echter Kammermusik erfreuten. Der Frühsche Gesangverein endlich führte Haydns „Schöpfung“ und „Die Glocke“ von Max Bruch mit bestem Erfolg auf. — Mit dem kommenden Winter erfährt unser Musikleben eine neue Bereicherung. In unserer Stadt geht das neue Theater seiner Vollendung entgegen. Neue Aufgaben treten an unsere Kapelle heran, neue musikalische Genüsse stehen uns bevor.

Friedrich Gewalt
NÜRNBERG: Im summarischen Bericht über die zweite Hälfte der Wintersaison seien zuerst die Konzerte des Philharmonischen Vereins genannt: im Januar brachte der Stadttheater-Kapellmeister Robert Heger an der Spitze der vereinigten Theater- und philharmonischen Orchester die Eroica, das Brandenburgische Konzert No. 3 und „Till Eulenspiegel“ sehr klarschön heraus, im Februar Wilhelm Bruch schlecht und recht die Neunte Symphonie von Bruckner und die Romantische Ouvertüre von Thuille, im März Paul Geisler (Posen) seine eigene symphonische Dichtung „Sturm und Drang“, die durch wirkungsvolle Instrumentierung und satte Klangfarben, sowie durch reiche, wirklich melodische Erfindungskraft trotz mancher Längen lebhaft interessierte; letzteres galt auch von der Schauspiel-Ouvertüre des jungen E. W. Korngold. Als Solisten hörten wir Hertha Dehmlow, Karl Erb und Gertrude Foerstel teils Lieder, teils Arien sehr schön singen. — Im Privatmusikverein spielte Fritz Hirt die Kreutzer- und die Teufelstriller-Sonate, beide etwas akademisch kühl, sein Begleiter Otto Voß die Händel-Variationen von Brahms, ohne freilich ihre fast unerschöpfliche Inhaltsfülle ganz restlos zu geben. Auf geradezu klassischer Höhe standen die Klaviervorträge Artur Schnabels, der Brahms' f-moll Sonate, Schumanns op. 17, sowie den Mephisto-Walzer und kleinere Stücke von Liszt in jeder Hinsicht vollendet spielte. — Der Verein für klassischen Chorgesang führte mit all seinen üblichen und gewohnten Vorzügen und Schwächen die Matthäus-Passion auf, der Lehrergesangverein unter seinem neuen, energischen und umsichtigen Leiter August Scharrer die „Schöpfung“. Das Tedeum von P. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn blieb sowohl als Werk, wie auch in der Ausführung unter Carl Pittner hinter den gehegten Erwartungen zurück. Dagegen vollbrachte der Hirschsche Privatchor u. a. mit der 16stimmigen Ode „Der Abend“ von Richard Strauss trotz numerisch schwacher Besetzung wieder eine Meisterleistung. — Unter zahlreichen einheimischen und auswärtigen Gesangs- und Instrumentalsolisten, die sich hören ließen, sei nur das Cembalokonzert der Frau von Lottner erwähnt, die ob ihrer technischen und Vortragskunst auf dem schließlich doch lediglich historisches Interesse bietenden Instrument viel Beifall fand.

Dr. Steinhardt
OSNABRÜCK: In der nun beendeten Konzertsaison bot unser Musikverein vier größere Chor- bzw. Orchesterkonzerte und drei Kammermusik-Abende. Die Meininger Hofkapelle eröffnete den Reigen und brachte unter Max

Regers Leitung glänzend zum Vortrag: die Oberon-Quvertüre, Beethovens Fünfte Symphonie, Brahms' Variationen über ein Thema von Haydn und Regers Ballet-Suite op. 130. Im 2. Konzert boten Karl Hasse und Hermann Keller Variationen für zwei Klaviere von Schumann op. 46, von Karl Hasse op. 1 und die Passacaglia von Bach in vorzüglicher Auffassung und Ausführung. Otto Schwendy erfreute sehr durch Lieder von Thuille, Pfützner und Wolf, der Damenchor durch Lieder von Reger. Das 1. Chorkonzert brachte uns Wolfrums Weihnachtsmysterium in wirkungsvoller Vorführung, wobei die bewährten Solisten: Anna Stronck-Kappel, Gertrud Braasch, Tony Daeglau und Anton Kohmann viel zum guten Gelingen beitrugen. Das Brüsseler Quartett füllte den 2. Konzertabend durch kongeniale Aufführung der an Klangschönheiten reichen Quartette: op. 15 von E. v. Dohnányi, op. 59 No. 1 von Beethoven und op. 3 No. 5 von Haydn. Die restlos alle Wünsche befriedigende Wiedergabe dieser Werke bildete einen Höhepunkt der Saison. Im 2. größeren Orchesterkonzert führte Karl Hasse großzügig Wagners Vorspiel und Isolde's Liebestod aus „Tristan“ sowie die Dritte Symphonie Bruckners erfolgreich auf. Daneben kamen noch Beethovens Klavierkonzert op. 37 und Brahms' Variationen op. 35 über ein Thema von Paganini durch Frieda Kwast-Hodapps großes Können zu einem glänzenden, tief empfundenen Vortrag. Intimere Sachen waren es, die im vorletzten Konzert geboten wurden. Ein älteres Werk (Sonate) für Streichorchester von Dall' Abaco, die Holbein-Suite von Grieg und das 5. Brandenburgische Konzert von Bach, sowie ein Duo für Geige und Klavier von Schubert kamen zum Vortrag. Solist für Geige war Max Menge. Im 7. und letzten Konzert wurde Mozarts große c-moll Messe mit durchschlagendem Erfolg geboten. Chor, Orchester und hervorragende Solisten (Cécile Valnor, Tiny Debüser, Ludi Ruge, Rudolf Ligniez und Paul Oeser) leisteten unter Hasses kunstsinniger Führung Vorzügliches, damit starken Beifall auslösend. — Zu erwähnen wäre noch das zu Anfang der Saison gegebene größere Konzert des Lehrergesangvereins bei Gelegenheit der hier tagenden Hannoverschen Provinzial-Lehrerversammlung, das hohen Kunstgenuß bot. Auch die Orgelkonzerte Rudolf Prenzlers erfreuen sich großer Wertschätzung, in deren letztem Karl Straube durch den Vortrag schwieriger Werke von Reger und Karg-Elert Proben seiner Virtuosität gab.

H. Hoffmeister

PARIS: Die Société Musicale Indépendante wendet ihre Gunst auch den fremden Nationen gerne zu und veranstaltete zuletzt ein spanisches Konzert, an dem sich ein vorzügliches spanisches Streichquartett beteiligte, das sich den Namen des „Renacimiento“ (Renaissance) beigelegt hat. Von dem schon bekannten Turina wurde ein fast zu reichhaltiges Quartett in D-dur gespielt und von dem in Paris noch nicht bekannten Villar ein etwas jugendliches, aber ansprechendes a-moll Quartett. Dazu kamen Lieder von Riadis und Falla und Klavierstücke von Arenal. — Eine große Neuheit für Paris war es, daß die sehr tüchtige rumänische Pianistin Constanta Erbiceano in Verbindung

mit dem Geiger Schuller und dem Cellisten Malkin zwei Reger-Konzerte veranstaltete. Das Publikum war nicht sehr zahlreich erschienen, fühlte sich aber sehr angeregt. Am besten gefiel die „Suite in altem Stil“ für Klavier und Geige. — Die Gesellschaft der Blasinstrumente veranstaltete ein reines Beethovenkonzert, worin die jugendliche Hornsonate sehr gefiel. — Mit dem Cellisten Hekking und dem deutschen Sänger Franz Steiner veranstaltete Richard Strauß ein sehr gelungenes Konzert eigener Werke, das aus elf der beliebtesten Lieder und der Cellosuite bestand. Von den Liedern mußten „Ich schwebe“ und „Wiegenlied“ wiederholt werden. — Die Klavierspielerin Vallin-Hekking spielte das schwierige Quintett von Florent Schmitt mit hervorragenden Teilnehmern, eine Geigensonate von Enesco mit dem Komponisten und die Cello-Sonate von Brahms mit ihrem Manne. — Enesco konzertierte auch mit dem ungarischen Klavierspieler Theodor Szántó zusammen in Werken von Bach, Beethoven, Schumann und Chopin. — Das Streichquartett Capet fand seinen üblichen Erfolg wieder in den Beethovenschen Quartetten. — Der Geiger Kreisler gab zwei Konzerte, davon eines mit Orchester, und erwies sich noch einmal als einer der beim Pariser Publikum beliebtesten Geigenvirtuosen. — Als Pianisten sind zu erwähnen Cortot, der die Kühnheit hatte, für jedes der 24 Präludien von Chopin ein poetisches Programm zu erfinden, Gottfried Galston der namentlich in einer eigenen Bearbeitung einer Sicilienne von Bach gefiel, Willy Backhaus, Radvan, Karl Förster, Marthe Girod, Frau Montoriol-Tarrès und der Wiener Paul Weingarten. — Als Konzertsänger sind zu erwähnen Natalia Akzery, die in russischen Liedern von Tschaikowsky, Arenski und Rachmaninow prachtvolle Stimmittel und packenden Vortrag verband, Maria Freund, Povla Frisch, Alice Verlet, Minnie Tracey, Julia Hostater, der Bariton Sautetlet und der Bassist Borno. Felix Vogt

PFORZHEIM: Die acht Abende umfassende Konzertreihe des Musikvereins brachte durchaus Vollwertiges. Gesanglich betätigten sich mit gutem Erfolg Valborg Svärdström und Anna Erler-Schnaudt; kühler aufgenommen ward Lorle Meißner. Viel gefeiert wurde John Forsell, der sich aber zu der Geschmacklosigkeit verleiten ließ, auf meisterlich gesungene ernste Lieder die „Figaro“-Arie von Rossini zuzugeben. Zwei Vertreter der Violine zeigten hohe technische Kultur, überzeugendes Temperament und vornehmes Können: Adolf Busch und Nora Duesberg. Als Cellist erspielte sich Gerard Hekking einen freundlichen Erfolg. Die Pianistenwelt repräsentierte einer ihrer glanzvollsten Techniker, Moriz Rosenthal. Das Gepräge des Außerordentlichen trug das an sich, was das Petersburger Streichquartett uns zu sagen wußte, dem man eine geradezu apollinische Klangschönheit nachrühmen darf. Interessant waren die gemeinschaftlichen Vorträge des Brüsseler und des Fitzner-Quartetts, die zwei selten zu hörende Streichoktette (Svendsen op. 3 in A und Mendelssohn op. 20 in Es) spielten. Alle Solisten hatten in Theodor Röhmeier von hier einen künstlerisch mit-

schaffenden, trefflichen Begleiter. Die Karlsruher Hofkapelle spielte im Musikverein erstmals unter Fritz Cortolezis' auf absolute Klarheit aller Details abzielender, temperamentvoller Leitung und erzielte besonders mit Brahms' Erster und der Dritten Leonoren-Ouvertüre großen Erfolg. Therese Müller-Reichel sang in liebenswürdig-duftiger Art Mozart und Haydn. Max Reger mit seinen trefflichen Meiningerern war auch wieder bei uns zu Gast. Mozarts entzückend gespielte D-dur Symphonie gab den verheißungsvollen Auftakt. Beim Bachschen C-dur Konzert für zwei Klaviere saßen Reger und Röhmeier an den Ibach-Flügeln. Im zweiten Teil des Programms lernten wir Regers vielgenannte Ballettsuite op. 130 und die vier Tondichtungen nach Böcklinschen Bildern (op. 128) kennen. — Zum festen Bestand unseres Musiklebens zählen seit Jahren die von Theodor Röhmeier veranstalteten Kammermusik-Matineen, denen auch dieses Jahr wieder das Brüder Post-Quartett aus Frankfurt die musikalische Signatur verlieh. Ein musikalisch hochstehendes Konzert ist unserem einheimischen trefflichen Pianisten Ludwig Kühn zu danken, der zusammen mit den Streichern Deman (Violine) Müller (Viola) und Schwanzara (Cello) ausgezeichnete Leistungen schuf. Albert Fauth hatte zu zwei Abenden das treffliche Wendling-Quartett gewonnen. Der Instrumentalverein (A. W. Baal) gab drei Orchesterkonzerte, teilweise mit solistischer Unterstützung. Eine ganze Reihe von Konzertveranstaltungen durch die Kirchenchöre der Stadtkirche (A. Fauth), Altstadtkirche (F. Bischoff), Schloßkirche (J. Walter) und Christuskirche (W. Reinmuth) zeigten erfreuliche Pflege klassischer und guter moderner Musik. Als Orgelsolisten traten hervor: Albert Fauth, Ludwig Kühn und Arno Landmann. In die Stadtkirche hatte der Männergesangsverein (Albert Fauth) die Aufführung der Berlioz'schen Totenmesse verlegt, wobei der Tenorist Ackermann den Solopart sang und die Karlsruher Hofkapelle als Begleitungsapparat fungierte. Vorauf ging Bruckners Sechste Symphonie. Der hier fleißig bebaute Boden des Männerchores wies erfreuliche Früchte auf in den Konzerten unserer größten Vereine Freundschaft (H. Cassimir), Sängerkranz (E. Götz), Liederhalle (F. Neuert). Eine eindrucksvolle Kundgebung war die goldene Jubelfeier der Liedertafel (H. Rahner) mit Theodor Lattermann als Solisten.

Ernst Götz

PLAUE i. V.: Der diesjährige Konzertwinter brachte in einer Reihe glanzvoller Konzerte, für die unsere beiden größten Konzertvereinigungen, der Richard-Wagner-Verein und der Konzertverein, nicht Mühe noch Kosten gescheut hatten, Genüsse erlesener Art. Neben Beethoven und Brahms, die vorwiegend auf dem Gebiet der Symphonie zu Worte kamen, grüßten uns Werke von Wagner, Richard Strauß, Reger, Dvořák und anderen. Besonders glücklich war der Wagner-Verein in der Wahl seiner Gäste. Den Anfang machte Willy Burmester, dessen vollendete Kunst ebenso innerlich fortriß, wie Max Reger, der mit der Meininger Hofkapelle Brahms' Symphonie F-dur No. 3 eindrucksstark interpretierte, und Felix Wein-

gartner und das Blüthnerorchester mit der Symphonie No. 7 A-dur von Beethoven als dem Hauptwerk des Abends. Ebenso fanden der Berliner Domchor unter Prof. Rüdel und das Brüsseler Streichquartett mit ausgewähltem Programm begeisterte Aufnahme. Im Konzertverein gastierten zwei willkommene Künstlerpersönlichkeiten aus dem Vorjahre: Joan Manén und Renée Chemet.

Paul Hertel

POSEN: Die Abonnementskonzerte der E. Simon-schen Musikalienhandlung brachten uns den Leipziger Bariton Kase, die Kammermusik-Vereinigung der Königlichen Kapelle Berlin, Alexander Heinemann mit dem Pianisten John Mandelbrod, Louise Debogis in ihrer interessanten Vortragskunst und einen fesselnden Abend des Berliner Vokalquartetts. Im Verein junger Kaufleute hörten wir wieder das Klingler-Quartett, Lilly Hoffmann-Onégin mit ihrem Gatten am Klavier, ferner den Pianisten Alfred Hoehn, der mit unserer Orchestervereinigung auftrat. Derselbe Abend brachte die Erstaufführung der viersätzigen symphonischen Dichtung Paul Geislers „Harznächte“, eine Reihe von phantastischen Charakterbildern. Der vierte Symphonieabend der Orchestervereinigung (Dirigent Paul Geisler) brachte Schuberts C-dur und Mendelssohns a-moll, der fünfte (Adolf Berdien) Mahlers G-dur-Symphonie. Eugen d'Albert und Arthur Rubinstein gaben Klavierabende, der Hennigsche Gesangverein (Dirigent Fritz Gambke) erfreute mit einer prächtigen Aufführung der „Schöpfung“, eine Gedächtnisfeier galt dem verschiedenen Gründer Prof. C. R. Hennig. Von den zahlreichen sonstigen Liederabenden interessierten Rose Walters (Mezzosopran) Vortragweise, sowie Lieselott und Conrad Berner mit Gesängen zur Laute und Viola d'amour. A. Huch

REVAL: Das „klagende Lied“ vom Rückgang des Konzertlebens muß auch diesmal wieder gesungen werden. Die nach Rußland reisenden Künstler meiden mehr und mehr unsere Stadt, die ihnen keine vollen Säle zu garantieren vermag. So wären für die verflossene Saison nur wenige Künstlernamen zu nennen: Frederick Lamond gab einen prächtigen, begeistert aufgenommenen Beethoven-Abend, Maria Carreras spielte ein gehaltvolles Programm. Im neuen Konzertsaal der „Estonia“ führte sich der jugendliche Hans Ebell als hochbefähigter Pianist ein. Starken Erfolg hatte auch die heimische Pianistin Sigrid Harschelmann, eine Künstlerin von wunderbarer Feinheit der Technik wie des Vortrages, dabei talentierte Komponistin. Altmeister Auer entzückte ein tausendköpfiges Publikum. Als Sänger traten die Baritonisten William Pitt-Chatham und Peter v. d. Osten-Sacken auf, ersterer in seiner subtilen Vortragskunst schon bekannt, letzterer etwas ungleich in seinen Leistungen. Vor ausverkauftem Saal sang das Soloquartett des Berliner Lehrergesangvereins, dessen tiefe Stimmen besonders gefielen. So standen denn im Konzertleben unsere heimischen Vereine mehr als sonst im Vordergrund. Der Kammermusikverein, der mit seinen fünf Abenden die größte musikalische Arbeit leistet, hatte diesmal ein hier noch unbekanntes Petersburger Streichquartett der Herren Bergler,

König, Jung und Wolf-Israel engagiert, das Beethovens op. 132, Mozarts Es-dur Quartett und Glazounow's hochinteressante Suite für Streichquartett in geradezu vollendeter Weise zur Ausführung brachte. Mit eigenen Mitteln brachte der Verein — mit seinem neuen Konzertmeister Hurstinen an der Spitze — u. a. das G-dur Sextett von Brahms erstmalig erfolgreich zu Gehör. Die von Kapellmeister A. Kirschfeld geleiteten Orchesterkonzerte mußten schon zu Beginn der Saison wegen äußerer Umstände eingestellt werden, was sehr bedauert werden muß. Der Jäkelsche Gesangverein und der Revaler Verein für Männergesang vereinigten sich zur Aufführung von Pierné's „Kinderkreuzzug“, der damit in Rußland zum erstenmal aufgeführt wurde. Die raffinierten Erfindungen namentlich im idyllischen zweiten und dritten Bilde interessierten in hohem Maße; weniger geglückt erschien die Dramatik des Schlußbildes. Von den Solisten machten namentlich Frau Augsburg-Großbauer und der Tenorist Rösner aus Riga starken Eindruck. Die Vereine führten bald darauf das Werk auch in Riga auf, wo die Sänger und ihr Dirigent A. Kirschfeld vielen Beifall ernteten. Der Nikolai-Gesangverein (C. Törnpu) brachte die Matthäuspasion mit vortrefflichen Solisten (Elisabeth Ohlhoff, Paula Weinbaum, Wilhelm Schmidt, Hjalmar Arlberg) in eindrucksvoller Weise; auch dieser Verein brachte dasselbe Werk in Riga zur Aufführung, und zwar mit noch stärkerem Erfolge als seine Rivalen.

Otto Greiffenhagen

RIGA: Eine nicht nur sorgsam vorbereitete, chorisches feinfühlig abgetönte und in allen Gruppen sicher funktionierende, sondern wahrhaft stimmungsvolle, auf den Geist Bachscher Musik kundig eingestellte Aufführung der „Matthäuspasion“ bot jüngst der Revaler St. Nicolai-Gesangverein unter Leitung seines vortrefflichen Dirigenten Konstantin Törnpu, der mit seiner ausgezeichneten Sängerschar zu diesem Zweck zu uns herübergekommen war. Die Wiedergabe des Werkes war um so willkommener, als der hiesige Bachverein in der letzten Zeit in seinem Wirken auf bedenkliche Abwege geraten ist und seit etwa fünf Jahren keine geistlichen a cappella-Chöre und überhaupt keine Bachsche Tonschöpfung mehr geboten hat. Das leistungsfähige Revaler Chorensemble wurde durch namhafte Berliner Solisten — Paula Weinbaum (Alt), Elisabeth Ohlhoff (Sopran), Willy Schmidt (Evangelist), Hjalmar Arlberg (Jesus) — ergänzt, die, mit dem Oratorienstil innig vertraut, ihrer Aufgabe vollauf gewachsen waren und somit den Genuß der musikalischen Darbietung wesentlich erhöhten. — In den Abonnementskonzerten des Rigaer Symphonieorchesters wirkten als Solisten die Klaviervirtuosin (wobei auf die letzten Silben das Hauptgewicht zu legen ist) Alice Ripper, die musikalisch wandlungsfähige Liedersängerin Lula Mysz-Gmeiner, sowie die mit dem Brillantfeuerwerk funkelnder Passagen glänzende Berliner Koloratur-sängerin Andrejewa von Skilondz. Die Tage des Rigaer Symphonieorchesters sind übrigens nun leider gezählt. Der Name wird bald der Vergangenheit angehören, denn fast der gesamte Instrumentalkörper hat sich mit Beginn

der kommenden Saison dem Deutschen Stadttheater verpflichtet, um in Zukunft sein künstlerisches Wirken als Theaterorchester auszuüben. Eine Folge von acht Abonnementskonzerten im Jahre soll jedoch erfreulicherweise gesichert sein. Mit der Aufführung von Beethovens „Neunter“, unter Leitung des strebsamen und begabten Kapellmeisters Franz von Hoeßlin, wird das Rigaer Symphonieorchester demnächst seine ebenso anregende als wertvolle Tätigkeit beschließen. Carl Waack

ROSTOCK: Auf dem Gebiete des Konzertlebens entfaltete sich eine rege und erfolgreiche Tätigkeit. Musikdirektor Heinrich Schulz brachte Beethovens Neunte Symphonie, J. S. Bachs Drama per Musica für Chor, Soli und Orchester „Der Streit zwischen Phoebus und Pan“, ferner Schumanns Faustszenen, Symphonien von Haydn und Brahms. Die Solisten und Chöre, die für diese Aufführungen zu Gebot standen, wurden ihren Aufgaben nur in bedingter Weise gerecht, so daß sich kein reiner Kunstgenuß ergab. Um so mehr wurde von Gästen geleistet. Franz Mikorey veranstaltete einen überaus temperamentvollen Kammermusikabend mit eignen Kompositionen. Der Berliner Domchor gab ein herrliches Kirchenkonzert (Bach, Orlando di Lasso, Praetorius). An sechs Abenden spielte Egon Petri sämtliche Sonaten Beethovens auswendig vor einer wahrhaft begeisterten und dankbaren Zuhörerschaft. Als Violinvirtuose erschien Frank Gittelson mit der Chaconne von Bach und einem Phantasiestück von Hugo Kaun. Lily Hungar, früher treffliche Soubrette an unsrer Oper, hernach am Stadttheater zu Freiburg i. B., überraschte als erste Liedersängerin (Hugo Wolf) von tiefer seelischer Empfindung und vorzüglicher Vortragskunst. Ein junger Tenor, Arne van Erpekum, stellte sich mit Liedern von Beethoven, Schubert, Schillings, Grieg und Lunde als ein vielversprechender und hochbegabter Sänger vor, der reichen Beifall erntete. Das größte künstlerische Ereignis war ein Liederabend von Richard Strauß mit eignen Kompositionen, die Franz Steiner meisterhaft vortrug.

Wolfgang Golther

STETTIN: Von dem durchschlagenden Erfolg, den Robert Wiemann mit seinem in Uraufführung dargebrachten Chorwerk „Frithjof und Ingeborg“ davontrug, habe ich schon berichtet. Als geistvoller Dirigent leuchtete Wiemann außerdem noch einer stark und modern empfundenen Musikvereins-Aufführung der Matthäuspassion voran, ferner einem Symphoniekonzert mit Beethovens „Achter“, das im solistischen Teil die rassige Geigerin Anna Hegner (Brahms-Konzert) und die stimmglänzende, temperamentvolle Mezzosopranistin Betty Drews („Lieder der Sehnsucht“ von U. Hildebrandt) brachte. Ein weiteres hochbedeutsames Symphoniekonzert schuf Panzner an der Spitze des Berliner Blüthner-Orchesters im Rahmen der von der E. Simonschen Musikalienhandlung veranstalteten Philharmonischen Konzerte, die heuer wieder mancherlei interessante Solistenerscheinungen boten: wahre Hörenkunst genoß man in einem an Offenbarungen reichen Klavierabend Eugen d'Albert's. Weitere hochwertige Klavierabende von Carl Friedberg (Beethoven-Abend)

und Lambrino, ein brillantes Burmester-Konzert mit konventionellem Programm, ein in seiner Ausdruckskraft ans Mark dringender Ludwig Wüllner-Abend (Schubert, Wolf und Melodram von Homer-Sigwart), Liederabende von A. Heinemann und M. L. Debogis, sowie gehaltvolle Konzerte des Berliner Vokalquartetts und der Kammermusikvereinigung der Berliner Königlichen Kapelle (Klarinettenquintette von Brahms und Mozart) hielten das hiesige Musikinteresse bis zuletzt in Schwung.

Ulrich Hildebrandt

STRASSBURG: Den Reigen der städtischen Abonnementskonzerte schloß als zehntes das Brahms'sche d-moll Konzert (A. Hoehn als trefflicher Interpret des Klavierparts) und Beethovens „Neunte“, von Pfitzner mit vielem Schwung dirigiert; nur hätte ich den 1. Satz etwas mehr maestoso, das Adagio weniger schleppend gewünscht. Das Soloquartett, besonders sein Sopran, bewies wieder, daß selbst vortrefflichen Opernsängern der Konzertstil nicht immer liegt. — Der städtische Chor (Prof. Münch), der sonst sich nicht sehr bemerkbar gemacht hatte, brachte eine stilvolle kirchliche Aufführung der Bachschen Matthäuspassion heraus, in der auch die Soli gut besetzt waren: die Damen Launhardt und Altmann, die Herren Hofmüller (Evangelist), Denys (Christus) und Gless. — Der Chor der nämlichen (Wilhelmer-) Kirche führte am Charfreitag das Requiem von Mozart auf unter dem gleichen Dirigenten, dem es aber stilistisch ferner steht, wie auch die für Mozart wenig passende Zusammenstellung des Gesangsquartetts bewies: drei viel zu heroische Unterstimmen, darüber ein ziemlich schwacher Sopran. — In der reformierten Kirche gelangten drei Bach-Kantaten zu löblicher Wiedergabe (Dir. Niesberger, Sopran Frl. Rohr). In einem Orgelkonzert (evang. Garnisonkirche) zeichnete sich der schöne Sopran von Fr. Petit aus, während der konzertgebende, sonst stets erfolgreiche Organist Musikdirektor Rupp anscheinend indisponiert war — was besonders in den Stücken mit Geige (H. Cremer) störend hervortrat. — Im Konzert des Emeritenvereins hörte man eine interessante und gut klingende Suite für zehn Bläser und Baß von Max Brauer (Karlsruhe), sowie den Geiger Hilbert. — Eigene Abende veranstaltete Wüllner, dessen outrierter Vortrag und reizloses Singorgan (zum Glück quält er es nicht mehr in die Tenorhöhe hinauf, sondern begnügt sich mit Bariton) mir immer unsympathischer wird; aus seinem Programm sei das originelle Straußsche Steinklopferlied erwähnt, sowie der Ilias-Schlußgesang mit der etwas steifen melodramatischen Musik von Botho Sigwart. — Auch Karl Friedberg (Köln) erfreute mit einem genußreichen Klavierabend. — Bleibt eine Reihe Vereinskonzerte, zunächst die von Musikdirektor Frodl geleiteten: Männergesangsverein, wo u. a. Frl. Leydhecker mit Regers neuer, gar zu massiver Hymne für Alt solo und Männerchor bekannt machte, Frauenchor, in dem neben allerhand Gesängen (hübsche italienische Skizzen von Gretscher) ein orientalisches Märchen „Der falsche Prinz“, von dem Dirigenten herrührend, aufgeführt wurde, das nur leider weder orientalisches noch märchenhaft klang, ferner das

prächtige Klavierquintett von W. Berger, und Orchesterverein, 30jähriges Jubiläumskonzert mit Anna Hegner (Violinkonzert Beethoven). Ein zweiter Orchesterverein, Philharmonie (Riff), brachte u. a. wohlabetönt Delibes' zierliche „Sylvia“-Musik, die „Union chorale“ kokettiert einseitig mit französischer Kunst und Künstlern. Nun ist, nach ziemlich reichem Konzertwinter, die Sommerpause eingetreten, die bis August durch die Orangeriekonzerte des Städtischen Orchesters (Dir. Fried) ausgefüllt wird. Dr. Gustav Altmann

TEPLITZ-SCHÖNAU: Die Philharmonischen Konzerte brachten heuer, was Orchesterwerke anbelangt, zumeist Neuaufführungen. So u. a. eine Symphonie von Georg Göhler, in der sich reiches Können mit guter Musik eint; der zweite Satz, ein Walzer, entstellt die „Symphonie“ in einigem. Eine Symphonie von dem Schweizer Hans Huber, die, bis auf den letzten Satz, große Musikfreudigkeit und eine farbenreiche Orchestrierung aufzuweisen hat; auch Schuberts c-moll Symphonie (die Tragische) ward hier zum erstenmal gehört. Neu waren ferner Max Regers Ballettsuite (op. 130), die Ouvertüre „Am Rhein“ von Hugo Kaun, die Dichtung „Elfenreigen“ von Friedrich Klose, von Walter Braunfels „Ariels Gesang“ nach Shakespeare's „Sturm“ und Bruckners „Andante“ aus einer noch unveröffentlichten Symphonie. Das Kurorchester (das sich zu den Philharmonischen mit Dresdener Künstlern verstärkt) unter Musikdirektor Reichert brachte außerdem noch Beethovens Achte, Cherubini's „Anakreon“-Ouvertüre (in besonders feiner Durchführung), Berlioz' „Carnaval romain“-Ouvertüre und die Ouvertüre zum „Freischütz“. Auch die Solisten bereicherten das Programm mit Neuheiten für uns. Severin Eisenberger ließ sich mit einem Klavierkonzert von Mozart (Köch. Verz. 491) und einem Klavierkonzert von Rimsky-Korsakow vernehmen. Das Mozart-Konzert trug er unter Vermeidung von Spitzfindigkeit und Gesuchtheit mit großer Wärme und in edler Auffassung vor. Manén spielte ein Stück eigener Komposition (neu) und mit wundervollem Tone Mozarts Violinkonzert D-dur (Köch. Verz. 121). Huberman entzückte mit der Wiedergabe des Brahmschen Violinkonzertes (op. 77) und einigen kleineren Stücken. Den Gesang vertraten in durchaus guter Weise Hermann Gürtler, der in den schwierigeren Stücken, in denen von Mozart (An Chloe), von Giuseppe Giordano, von Pergolesi, dann auch mit Marx' „Venezianischem Wiegenlied“ eine gebildete Gesangkunst offenbarte. Gertrud Fischer-Maretski sang von Händel die Arie „Cara sposa“ aus „Rinaldo“, Schuberts „Memnon“ (instrumentiert von Reger), vier Lieder von Reger, dann Lieder von Arnold Mendelssohn, Schillings und Sinding. — Das Ereignis des Winters, der Klavierabend d'Albert's (im Rahmen der Philharmonischen), zeigte den Künstler nicht ganz auf der Höhe. Vielen Genuß bereitete hingegen eine junge Wiener Quartettvereinigung, die aus dem „Wiener Konzertverein“ hervorgegangen ist. Sie spielte überaus schön Mozart (Quartett A-dur Köch. Verz. 15), mit besonderem Erfolge Beethovens op. 59 No. 3, dann Brahms' a-moll Quartett op. 15 No. 2. Wir danken den unver-

mindert bedeutenden Standpunkt, den unsere „Philharmonischen“ im Musikleben unserer Stadt nicht allein, sondern im ganzen Lande einnehmen, der Fürsorge des Regierungsrates Dr. Stradal. In unserem Musikleben nehmen die populären Symphoniekonzerte der Kurkapelle, veranstaltet vom Musikdirektor Reichert, eine besondere Stelle ein. Anton Klima

TRIER: Die Aufführungen des Trierer Musikvereins (sechs Vereinskonzerte und drei Volkskonzerte) ließen auch in der vergangenen Saison bezüglich Quantität, hauptsächlich aber in der Qualität keinerlei Wünsche offen. Von großen Chorwerken seien das „Verlorene Paradies“ von Bossi und die Berliozsche Totenmesse erwähnt, die, sorgfältig vorbereitet, eine künstlerisch hoch zu wertende Wiedergabe erfuhren. Von seltener gehörten Kompositionen wurde der „Zufriedengestellte Aolus“ von J. S. Bach und das komische Bändelzerzett von Mozart aufgeführt, während die Modernen durch Bruckner (150. Psalm), Brahms (Liebesliederwalzer) und Debussy („Die Auserkorene“) vertreten waren. Einige neuere Liederkomponisten wie Weismann, Ramrath und Onégine führten Maria Philippi und Lily Hoffmann-Onégine ein, daneben kamen die Altmeister des Liedes ausgiebig zum Wort. An Symphonien und symphonischen Werken gelangten zur Aufführung: Beethoven (VIII. Symphonie), Schubert (h-moll), Brahms (e-moll), Strauß (Tod und Verklärung, Don Juan), Delius (In a summer garden) und Tschaiowsky. Carl Friedberg spielte u. a. das Klavierkonzert c-moll No. 3 und mit Musikdirektor Hammacher zusammen die Beethoven-Variationen von Reger für zwei Klaviere, während Palma von Paszthory Bach und Mozart interpretierte. Ein Kammermusikabend des Wiener Konzerthausquartetts unter Mitwirkung von Hammacher (Klavier) gehört ebenfalls zu den Treffern. Von den zahlreichen Vokalsolisten seien u. a. die Namen Kämpfert, Breitenfeld, Tietjen-Steyer, Kohmann, Aschaffenburg, Berl-Lilienfeld und Lindenberg lobend genannt. Musikdirektor Hammacher, der im letzten (9.) Konzert noch die „Schöpfung“ aufführen wird, hat sich wieder als ein durchaus hervorragender Interpret und Dirigent, feinfühligler Begleiter und temperamentvoller Klavierspieler erwiesen.

A. Wernert

WARSCHAU: Die Konzert-Saison der Warschauer Philharmonie ist beendet. Im letzten Abonnementskonzert ist der bekannte polnische Sänger Adam Didur aufgetreten, der mit Recht den Ruf eines Bassisten ersten Ranges sich erworben hat. Starken Beifall erzielte auch das Auftreten des in Warschau lange nicht gehörten Eugen d'Albert. Im übrigen haben die von Zd. Birnbaum künstlerisch geleiteten Philharmonischen Konzerte keine sonderlich interessanten Novitäten gebracht. — Wirklich Neues und Bedeutendes führte in seinen drei Konzerten Gregor Fitelberg vor. Zwei eigene Orchesterwerke („In Meerestiefen“ und „Polnische Rhapsodie“) und ein nachgelassenes Werk von M. Karłowicz (von Fitelberg instrumentiert und vollendet) zeigten seine Meisterschaft in der Instrumentationskunst und der Gedankenentwicklung; besonders die Polnische Rhapsodie ist ein äußerst gelungenes Werk, weil Fitelberg

dem Mangel an selbständigen musikalischen Gedanken durch die treffliche Wahl charakteristischer Volksthemen sehr glücklich entgegen gearbeitet hat. Das nachgelassene Werk von Karłowicz: „Eine Maskenballepisode“ ließ uns von neuem den Verlust beklagen, den die polnische Kunst durch Karłowicz' Tod erlitten hat; der Weg, den der zu früh Verschiedene in seinen letzten Werken betreten hat, konnte wirklich zur Höhe führen. — In den letzten Abonnements-Konzerten unter H. Opieński's Leitung kamen an Neuheiten zum Vortrag: ein Fragment aus der Oper von F. Szopski „Lilien“, eine Legende für Klavier und Orchester von Helena Lopuska, ein Scherzo für gemischten Chor und Orchester (Ein Nacht-Nebeltanz) von H. Opieński und im letzten Konzert das Stabat mater von Pergolesi von besten Gesangskräften Warschau ausgeführt (Soli: Fr. R. Halpern und Fr. Jarosz). Einen bedeutenden Erfolg hatten der bekannte Pianist Turczyński, die Geigerin Marie Schreiber und der junge Geiger Jahnke. Henryk von Opieński

WEIMAR: Besonderes Interesse erregte das 7. Abonnementskonzert der Hofkapelle, weil an Stelle des erkrankten Peter Raabe Otto Lohse aus Leipzig unsere treffliche Musikerschar führte. Wohltuend berührte die Ruhe des Gastdirigenten; aber mit der Temponahme in der „Achten“ von Beethoven konnte man sich

nicht in allen Punkten einverstanden erklären. Weit besser gelang die „Neunte“. Das letzte Konzert des Hoftheaters brachte als passenden Nachklang zum „Parsifal“ Liszts Graner-Festmesse. Das von tiefstem religiösen Empfinden getragene, ganz im katholischen Geiste gehaltene Werk hinterließ dank der ganz vortrefflichen Wiedergabe unter Raabes Leitung einen tiefgehenden Eindruck. Ganz vorzüglich war das Soloquartett (die Damen Ulbrich, Jung, die Herren Haberl und Strahtmann). — Der Abschiedsabend unserer beliebten Hofopernsängerinnen Hansen-Schulteis und Jung gestaltete sich zu einem aufrichtigen großen Erfolg der trefflichen Künstlerinnen. — Ein Konzert des Richard-Wagner-Verbandes deutscher Frauen zum Besten des Bayreuther-Stipendienfonds gab uns willkommene Gelegenheit, dem Klavierpoeten Ansorge und der ausgezeichneten Sängerin Marie Goetze lauschen zu dürfen. — In Sam Fidelmann lernten wir einen sehr begabten temperamentvollen Geiger kennen, während das derb zusammenfassende und nur auf Technik zugestutzte Klavierspiel Mark Günzburgs weniger befriedigen konnte. — Was ernste, zielbewußte Arbeit mit einem willigen Dilettantenkörper erreichen kann, bewies der Dirigent der Liedertafel E. Thienel mit der gelungenen Aufführung des Verdi'schen Requiems. Carl Rorich

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die Reihe der Bilderbeigaben dieses Heftes beginnen wir im Anschluß an das vorige Heft mit einigen Gluck-Bildern. Das erste von ihnen, ein Stich von einem unbekannten Autor, lehnt sich eng an das im Gluckheft von uns gebrachte Bild von Duplessis an. Es folgt eine moderne Darstellung des Meisters: ein Stich von A. Weger; er läßt sich wohl auf die eine der Houdonschen Büsten zurückführen. Das nächste Blatt bringt die Wiedergabe eines von einem uns nicht bekannten Autor stammenden Gemäldes. Die darunter befindliche Gluck-Medaille war einst als 3¹/₂ Guldenstück (süddeutsche Gulden = 60 Kreuzer) im Verkehr. Die von dem bayrischen Münzmeister C. Voigt herrührende, 41 mm im Durchmesser haltende Münze zeigt auf dem Avers das Bildnis König Maximilians II.; der Revers zeigt das von Brugger modellierte und von Miller gegossene, jetzt auf dem Promenadenplatz in München befindliche Gluckdenkmal mit der in zwei Zeilen angeordneten Inschrift: **STANDBILD DES JOHANN CHRISTOPH RITTER VON GLUCK ERRICHTET IN MÜNCHEN — V. KÖNIG LUDWIG I 1848.** Die Vignette zu „Feste d'Apollo“ entstammt einer alten Ausgabe dieses Werkes.

Am 27. Juni waren 100 Jahre seit dem Tode Johann Friedrich Reichardts verflossen. Wir bringen das Bildnis des einst hochgeschätzten Musikers und Schriftstellers — verschiedenes von seinen Schriften ist wohl zu Unrecht der Vergessenheit anheimgefallen — in dem schönen Stich, den Riedel 1814 nach dem prächtigen Graffschen Gemälde angefertigt hat.

Friedrich Gernsheim begeht am 17. Juli seinen 75. Geburtstag. Wir bringen aus diesem Anlaß das Bild des in voller Schaffenskraft lebenden Meisters nach einer interessanten Pariser Photographie aus dem Jahre 1860. (Eine eingehende Würdigung des Künstlers veröffentlichte „Die Musik“ bei Gelegenheit von Gernsheim's 70. Geburtstag im zweiten Juliheft 1909 VIII. 20. Dieses Heft enthielt eine Photographie aus neuerer Zeit.)

Das Bildnis Albert Kopfermanns gehört zu dem Artikel von Max Schneider, in dem der Leser manch gutes Wort über den Verewigten nachlesen möge, dessen lebenswahres Porträt wir in einer von dem jungen Berliner Künstler Erich Kuhn stammenden Radierung bringen. An dieser Stelle möchten wir nur noch erwähnen, daß auch der Bilderteil der „Musik“ durch die Güte des Verstorbenen manch ein seltenes Stück aus den Schätzen der Berliner Bibliothek bringen konnte. Einige der wenigen Aufsätze, zu denen Kopfermann Zeit fand, sind ebenfalls in der „Musik“ zum erstenmal veröffentlicht worden: Ein unbekanntes Adagio von Beethoven (I. 12/13); Zwei musikalische Scherze Felix Mendelssohns (VIII. 9); Kleines Trio für zwei Flöten und Violoncell von Joseph Haydn (VIII. 16); Mozart: Susanna, kleines Klavierstück, nach einer Mozartschen Skizze bearbeitet (X. 3).



GLUCK
Stich von A. Weger



U of M



GLUCK



GLUCK-MEDAILLE



VIGNETTE ZU GLUCKS
FESTE D'APOLLO





JOHANN FRIEDRICH REICHARDT

† 27. Juni 1814

Stich von Riedel nach dem Gemälde von Anton Graff (1794)



UoF M



FRIEDRICH GERNSHEIM
* 17. Juli 1839
Pariser Photographie (1860)



UoM



ALBERT KOPFERMANN
† 29. Mai 1914
Radierung von Erich Kuhn



U of M

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 21 · ERSTES AUGUST-HEFT
13. JAHRGANG 1913/1914

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Eben das Genie bequemt sich zum Respekt vor dem, was man
konventionell nennen möchte.

Goethe

INHALT DES 1. AUGUST-HEFTES

ERICH JÄGER: Gluck und Goethe

O. G. SONNECK: Noch etwas über Opernlexika

FRITZ F. STEFFIN: Zum 29. März 1795. Beethovens C-dur
oder B-dur Konzert?

WALTER DAHMS: Carl Stör. Ein Erinnerungsblatt

WILHELM ALTMANN: Lortzing als dramaturgischer Lehrer

RICHARD H. STEIN: Der V. Kongreß der Internationalen
Musikgesellschaft

EDUARD TRAPP: XV. Schweizerisches Tonkünstlerfest in Bern
(27.—28. Juni 1914)

REVUE DER REVUEEN: Zum 50. Geburtstag von Richard
Strauß. II: Aus Tageszeitungen (Schluß)

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:
Max Schneider, Otto Steinhagen, Wolfgang Golther, Hjalmar
Arlberg, Richard H. Stein, Emil Thilo, Albert Leitzmann

KRITIK (Oper und Konzert): Bonn, Genf, Haag, Halle a. S.,
Jena, Kiel, Köln, Luzern, Malmö, Merseburg, Moskau, Rhein-
pfalz, St. Petersburg, Toronto, Worms, Zürich

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Alexander Winterberger, Büste von Schätze;
Portraits von Moriz Moszkowski, Carl Stör, Georg Golter-
mann, Peter Benoit und Hermann Prüfer; Exlibris zum
51. Band der MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte,
Tageschronik, Eingesandt, Totenschau, Verschiedenes, Aus
dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Viertel-
jahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammel-
kasten für die Kunstbeilagen des ganzen
Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch
jede Buch- und Musikalienhandlung, für
kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug
durch die Post

Generalvertretung für Frankreich,
Belgien und England: Albert Gutmann,
Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonien:
Breitkopf & Härtel, London,
54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costalat & Co., Paris

GLUCK UND GOETHE

VON ERICH JÄGER IN LEIPZIG

Das musikalische Reformwerk Glucks hat bei seinen Zeitgenossen weit eher und stärker die volle Anerkennung derer gefunden, die Opernkunst nur genossen, als jener, die sie selbst schufen. Der engere Kreis der Fachmusiker hat sich, abgesehen von verhältnismäßig wenigen Anhängern und zumeist unbedeutenden Nachahmern, in anderer, häufig sogar durchaus in entgegengesetzter Richtung bewegt. Dagegen ward dem Schöpfer des neuen, zukunftsstarken Opernstils von den mitlebenden deutschen Dichtern und Schriftstellern tiefes Verständnis und tatwillige Liebe dargebracht. Klopstock, Herder, Lavater, Jacobi, Heinse und Wieland vor allem haben ihm üppige Ruhmeskränze gewunden. So befremdet es nicht, daß auch der junge und der männliche Goethe den begeisterten Gluck-Schwärmern zuzuzählen ist. Sein eigentümliches Verhältnis zur Tonkunst im allgemeinen und zu den Musikern seiner Zeit im besondern ist oft dargestellt worden, zuletzt in dem zweibändigen Werke von Wilhelm Bode: „Die Tonkunst in Goethes Leben“ (Berlin, 1912). Seine Beziehungen zu Christoph Willibald Ritter von Gluck haben jedoch noch keine selbständige, in sich geschlossene Schilderung erfahren. Einzelnes ist allerdings in anderen Zusammenhängen schon verwendet worden.

Von Angesicht zu Angesicht haben sich Gluck und Goethe, dem Alter nach durch 35 Lebensjahre unterschieden, nicht kennen gelernt. Auch ein Briefwechsel ist zwischen beiden nicht nachweisbar. In dem Augenblick, da sich engere, persönliche Verbindungen zwischen dem wieder in Wien lebenden Meister und dem Weimarer Hofe anknüpften — wo zahlreiche Verehrer ihn gern als Gast bewillkommnet hätten — erlitt er einen Schlaganfall, der ihn zu dem Verzicht zwang, seinen Wirkungskreis zu erweitern.

Unter den Vertonern Goethescher Gedichte ist Gluck nicht zu finden. Ein widriges Geschick hat das Zusammenwirken des Ton- und des Wortdichters gehindert. Goethe, dessen Lieder vor 1780 nur selten komponiert worden sind, hat zweifellos gehofft, diese durch die unvergleichliche Kunst des „Klopstocks der Musik“ sangbar gemacht zu hören. Aus den tagebuchartigen Aufzeichnungen des Johann Christian von Mannlich, die unter dem Titel „Rokoko und Revolution“ (Berlin, 1913, 2. Aufl.) erschienen, geht dieser Plan klar hervor. Diesem deutschen Maler und Hofmann, der während seines Pariser Aufenthaltes im Palais des Pfalzgrafen Christian IV. Glucks Zimmernachbar war, sandte Goethes Freundin, Johanna Fahlmer, die spätere zweite Gattin seines Schwagers Schlosser, ein Gedicht des jungen Genies zu mit der Aufforderung, dieses von Gluck vertonen zu

9*

lassen. Mannlich (dessen Lebenserinnerungen zahlreiche bemerkenswerte Einzelheiten über Gluck enthalten, die bisher kaum beachtet sind) benutzte den „ersten günstigen Augenblick, wo er den alten Papa Gluck gut gelaunt wußte, und versprach sich den besten Erfolg“. Aber dieser schlug die vorgebrachte Bitte rundweg ab, da er keine Musse, sie zu erfüllen habe. Einige Tage später kam Mannlich nochmals auf sein Anliegen zurück, worauf ihm Gluck ärgerlich erwiderte:

„Ich habe es Ihnen schon einmal gesagt, daß ich keine Zeit dafür habe. Ich muß alle Jahre zwei große Opern für Paris schreiben, außerdem verpflichten mich meine Beziehungen zu Wien und noch mehr als das: ich schreibe meine Musik nicht wie andere Leute, die in ihrer Briefftasche stets Motive zu fertigen Arien bei sich herumtragen, denen sie einen beliebigen Text unterlegen; sie bringen ohne Mühe in kurzer Zeit eine Oper zustande. So mache ich es nicht. Bei mir sind es die Worte, die mir die Motive und Gesänge eingeben, ich suche die Natur wiederzugeben und mit den Tönen zu malen, wobei ich oft Blut und Wasser schwitze. Übrigens habe ich es bereits Marmontel, Sedaine und anderen geschickten Verseschmiedern verweigert und bitte Sie daher, mich von nun ab damit in Ruhe zu lassen.“

Wer kann sagen, was für eine Frucht aus dem gemeinschaftlichen Schaffen des 60jährigen „Orpheus“-Komponisten und des 25jährigen „Werther“-dichters erblüht wäre; daß jener aber die jugendstarke Kraft besessen hätte, einen Goetheschen Hymnus zu „betonen“ — wie Goethe einmal im Hinblick auf „Iphigénie en Tauride“ gesagt hat — wird niemand von vornherein leugnen.

Man darf aus Glucks Weigerung nicht den Schluß ziehen, als habe er, der ausgezeichnete literarische Kenntnisse besaß, die Bedeutung des jungen Goethe verkannt. Briefliche Äußerungen bezeugen das Gegenteil. Am 7. August 1776 schreibt er z. B. an Wieland, daß er Goethes Schriften gelesen und verschlungen habe; er bestätigt seines Lieblingsdichters Klopstock Meinung, daß der Verfasser des Werther „der große Mann“ sei, dem nichts unmöglich ist.

In dieser Zeit war Gluck der Bittende und Hoffende. Am 21. April 1776 — einen Tag vor dem völligen Mißerfolg der „Alceste“ in Paris — starb seine Muse, seine liebliche, musikalisch hochbefähigte Nichte Marianne 17jährig, an den Blattern. Der Kinderlose hatte sie über alles geliebt. Nanette, der „Trost und die Seele seines Schaffens“ genoß als Sängerin, vor allem der Klopstockschen Oden, großen Ruhm. Klopstock selbst hatte sie singen hören. An ihn wandte sich Gluck in seinem heißen Schmerz, um von ihm in der Absicht, das Gedächtnis an diesen geliebten Gegenstand durch die Kunst zu weihen und wach zu erhalten, durch eine Dichtung unterstützt zu werden.

„Ist es zuviel von Ihrer Freundschaft gefordert, schrieb er am 10. Mai, wenn ich wünsche, Ihre empfindsame Seele durch meinen Verlust zu rühren, wenn ich hoffe, daß Ihre erhabene Muse sich erniedrigen werde, um einige Blumen auf die Asche meiner geliebten Nichte zu streuen? Mit welcher Entzückung würde ich

diesen kräftigen Trost benutzen! Von Ihrem Genie angefeuert, würde ich dann in den rührendsten Tönen meine Klagen auszudrücken suchen!“

Nur wenige Tage später wandte sich Gluck, dem offenbar eine schnelle und edle Erfüllung seines Wunsches sehr am Herzen lag, mit dem gleichen Ansinnen um eine dichterische Würdigung der Verblichenen an Wieland; aber dieser willfahrte der Bitte des trauernden Freundes ebensowenig wie Klopstock, so lebhaft und ehrlich seine Anteilnahme sich sonst auch äußerte. Doch bemühte er sich, Gluck mittelbar Befriedigung zu verschaffen. Er nahm seine Zuflucht zu Goethe.

„Nächst Klopstock könnte nur dieser etwas hervorbringen, das des entflohenen Engels und des Schmerzes und des Genius des Tondichters würdig wäre.“

Bereits am 25. Mai meldet Goethe an Frau von Stein:

„Ich wohne in tiefer Trauer um ein Gedicht, das ich für Gluck auf den Tod seiner Nichte machen will.“

Goethes Tagebuch verzeichnet am 25. 26. und 27. Mai keinerlei Eintrag — vielleicht ein Hinweis, mit welcher Absonderung und Ausschließlichkeit sich der Dichter seiner Aufgabe widmete. So konnte Wieland mit vollem Recht schreiben:

„Schon den folgenden Tag fand ich ihn von einer großen Idee erfüllt, die in seiner Seele arbeitete. Ich sah sie entstehen, und freute mich unendlich auf die völlige Ausführung, so schwer ich diese auch fand . . . Ich sah, daß er mit Liebe über ihr brütete, nur etliche ruhige, einsame Tage, so würde, was er mich in seiner Seele sehen ließ, auf dem Papier gestanden seyn: aber das Schicksal gönnte ihm und Ihnen diesen Trost nicht . . .“

Die unentrinnbaren Ablenkungen des Hoflebens, zu denen sich in jenen Wochen die Heranziehung zu den ungewohnten Staatsgeschäften gesellte, zwangen Goethe, von seinem Vorhaben, wie von so manchem bedeutenden Entwurf der ersten Weimarer Zeit, vorläufig Abstand zu nehmen. Zwar gab er und mit ihm Wieland, der das „angefangene Werk“ kannte, die Hoffnung nicht auf, dem Wartenden „das ganze Stück oder wenigstens einen Teil desselben schicken zu können.“ Wieland versichert noch im Juli zuversichtlich:

„Ich bin auch gewiß, wie ich den herrlichen Sterblichen kenne, daß es noch zustande kommen wird — und so spät es auch kommen mag, Freude wird Ihr Genius und der Geist Ihrer Seeligen daran haben . . .“

Die Frage nach Inhalt und Form des „Stückes“, das Goethe der Dahingeschiedenen als Erinnerungsmal widmen wollte, ist von Erich Schmidt zuerst beantwortet worden, nachdem Grimms Ansicht, daß damals in Goethe der Plan zur Iphigenien-Dichtung entstanden sei, hinfällig geworden war. (Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte, Bd. I, S. 27 ff.) Zwar hat seine Meinung Widerspruch gefunden; allein (einige Einschränkungen in Rechnung gezogen) sie ist im allgemeinen gewiß zutreffend.

Aus dem Brief Wielands geht hervor, daß „auch er willens war, „ein

lyrisches Werk“, also wohl ein Monodrama hervorzubringen, „das wert wäre, durch Gluck Leben und Unsterblichkeit zu empfangen“. Der Mangel an einem geeigneten Gegenstande, da Orpheus, Alceste und Iphigenie schon bearbeitet seien, sowie das Mißtrauen gegen die schöpferischen Fähigkeiten, hatten ihn jedoch zum Aufgeben des Planes bewogen.

Aus diesen Mitteilungen darf man schließen, daß Goethe gleichfalls ein „lyrisches Drama“ für Gluck zu schreiben gedachte. Er liebte es, die eigenen Erlebnisse in das Gewand antiker Stoffe zu formen. Unwillkürlich wurden seine Gedanken in eine bestimmte Richtung geleitet. In seinen Gefühlen war damals Glucks „Orpheus“ lebendig. Durch Frau von Stein sandte er der innerlich so unendlich einsamen Schwester Cornelia eine Arie aus dieser Oper; die die erstaunliche, sinnberaubende Wirkung dieser Kunst bestätigte. So ist das Monodrama „Proserpina“ damals entstanden; wenigstens in Umrissen, vielleicht in seinem ersten Teil. Als bald danach des Dichters Seele durch den Selbstmord Christel von Laßbergs und noch stärker durch den frühen Tod der Schwester erschüttert wurde, fand es seine Vollendung. Freilich — an der jetzigen Stelle, im „Triumph der Empfindsamkeit“ scheint jeder Zusammenhang mit den Ursprungserlebnissen zu fehlen. Aber Goethe hat selbst bekannt, das es hier „freventlich eingeschaltet“ — und in „der Wirkung vernichtet“ sei. Auch ohne dieses Zeugnis müßte man dem Monodrama selbständigen Charakter zubilligen. Es erschien zuerst im Februarheft des Teutschen Merkur, 1778, als Sonderdruck. Ferner wurde es wiederholt ohne den parodistischen Komödienrahmen aufgeführt, z. B. im Jahre 1815, mit der von Goethe anerkannten Musik von Karl Eberwein. Bei dieser Gelegenheit veröffentlichte Goethe im Morgenblatt einige Erläuterungen zu dem Werkchen, einem der wenigen überlebenden einer vielgepflegten Gattung. Dort schreibt er, daß die Dichtung fast vierzig Jahre alt sei. Diese Angabe trifft durchaus zu, wenn man den Mai 1776 als Entstehungszeit annimmt.

Äußere Gründe sprechen also nicht gegen Erich Schmidts Annahme, daß die „große Idee“, von der Wieland spricht, der Proserpinastoff gewesen ist. Aber war dieser nicht auch seinem Wesen nach trefflichst geeignet, ein würdiges Totenopfer für die so frühvollendete Nanette zu werden?

„Halte! halt einmal, Unselige! Vergebens
Irrst du in diesen rauen Wüsten hin und her!
Endlos liegen vor dir die Trauergefilde,
Und was du suchst, liegt immer hinter dir.“

So beginnt der Monolog der Proserpina, mit klagendem Entsetzen. Welche Gelegenheit hätte sich Gluck hier geboten, seinen Schmerz und seine Sehnsucht in Orpheustönen auszudrücken! Aus dem tiefsten Mitgefühl geboren ist diese Dichtung in ihrem weiteren Verlauf; wenn die Untröstliche der Gespielinnen gedenkt, wenn sie die Mutter herbeifließt,

— bis sie von der Granatfrucht ißt und ihr Schicksal endgültig besiegelt. In der Entwicklung des deutschen Melodrams, über das Edgar Istel ein aufschlußreiches Buch (Berlin und Leipzig, 1906) veröffentlicht hat, bedeutet „Proserpina“ einen dichterischen Höhepunkt. Wie hier die antike, Ovid entlehnte Sage, nachdem sie mehrfach in wertlosen Reimereien benutzt worden war, erfüllt mit dem Geist echten Menschentumes neu geschaffen wurde, ist so vortrefflich gelungen, daß man schmerzlich bedauern muß, daß Goethe nach der Vollendung der Dichtung, die noch einige Jahre vor Glucks Tode eintrat, diese, wenn auch als Nänie zu spät, Gluck nicht übersandt hat und sich mit der Vertonung durch Siegmund von Seckendorff und Karl Eberwein begnügte. Des einen anständige Nüchternheit und des anderen keusche Sparsamkeit konnten den Stimmungsgehalt des Werkes bei weitem nicht erschöpfen. Hier hätte er „das Glück gehabt, neben sich einen tüchtigen Tonkünstler zu besitzen, mit dem er gemeinschaftlich gearbeitet hätte“ — ein Mangel, den Goethe Zelter gegenüber später schwer beklagte.

Gluck war von Goethes Absicht hoch erfreut. Am 7. August 1776 erwidert er an Wieland, daß er für alle Leiden dieser Welt durch die Freundschaft eines Wieland und eines Klopstock zwar hinlänglich belohnt sei, nunmehr jedoch seine Freude sich vervollkommene, da er in der Person des Herrn Goethe einen neuen Freund dieser Art sich gewönne; „gesetzt auch, daß ich weder von Ihnen (Wieland), noch von Herrn Goethe eine Poesie über die gute, schneeweiße abgeschiedene Seele meiner Kleinen erwarten dürfte, so sehr ich dieses auch wünschte.“

Sein Hoffen war umsonst. Auch Klopstocks Muse rief er vergeblich an. In einem Brief vom 10. März 1780 schreibt Gluck: „Ob Sie schon meiner verstorbenen Kleinen nichts auf ihren Tod komponiert haben, so ist doch mein Verlangen erfüllt worden.“ In der Ode „Die tote Clarissa“ erblickte Gluck eine Totenklage nach seinem Verlangen. In der Tat scheint diese älteste der auf Meta gedichteten Oden:

„Blume, du stehst verpflanzt, wo du blühest;
Werth, in dieser Beschattung nicht zu wachsen,
Werth, schnell wegzublühen, der Blumen Edens
Beßre Gespielin —“

in ihren trübmütigen Stimmungsreizen gleichsam auf den Tod Nanettens besonderen Bezug zu haben. Erwähnt sei hier, daß eine kurzlebige Zeitschrift: „Der Literarische Monat“, Journal von einer Gesellschaft zu Wien, eine Reihe dichterischer Totenopfer für Glucks Nichte enthält; höheren Wert besitzen sie allerdings nicht.

Noch einmal war die Möglichkeit nahe gerückt, eine Goethesche Dichtung von Gluck komponiert zu sehen. Dieser war nicht abgeneigt, die Gesänge zu „Erwin und Elmire“, ein Prosalustspiel, in das Lieder und Arien eingestreut sind, für das Wiener Theater zu bearbeiten. Leider

fehlte es an „Personen, dieselben zu exekutieren“. Sonst hätte man sicher eine bedeutendere Leistung als die Andrés zu erwarten gehabt.

Glucks Wertschätzung des Dichters Goethe entsprach dessen Bewunderung für den „liedergewaltigen Seelenschmelzer“, wie Gluck in der Sprache der Empfindsamkeit hieß. Nicht so sehr der Opernkomponist, der ihm erst verhältnismäßig spät in seiner ganzen Größe bekannt und vertraut wurde, sondern vielmehr der Vertoner der Klopstockschen Oden stand Goethes Herzen nahe. Nur ein schmales, sieben Oden umfassendes Liederheft ist uns überliefert, das hervorragendste aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, dessen „bezaubernder musikalischer Rhythmus“ Goethe außerordentlich merkwürdig erschien.

„Hier, Künstler, könnt ihr sehen, wie Melodie und Harmonie den Worten untergeordnet, doch so mitwirken . . . So sind — wie die hochberühmten ‚Frühen Gräber‘ — alle Klopstock-Gluckschen Gesänge, auf allen der Stempel der Natur und Wahrheit. Ja, Klopstock, dies ist, nebst Lottens Gefühlen über dich, auch dein Triumph. Gluck hat mit den wenigen komponierten Oden mehr getan, als dein ganzes Zeitalter“ — so heißt es, unter Hineinbeziehung des Wertherromans in einem schrankenlos lobpreisenden Beitrag des „Teutschen Merkur“. In ähnlicher Weise, wenn auch besonnener, urteilte der Weimarer Hofkreis, dessen Haupt, der Herzog Karl August, Gluck persönlich kennen gelernt hatte. (Die ausgezeichnete Büste des Meisters von Houdon war im Jahre 1775 in herzoglichen Besitz gelangt.) Herder z. B. liebte die Oden, in denen der Komponist stets „auf Fittichen der Empfindung des Dichters schwebte“. Goethe sprach und genoß gern von dem seltenen Zauber dieser Musik. In den Konzerten wurden häufig Glucksche Arien und Lieder zu Gehör gebracht. Und spät noch, im Juni des Jahres 1830, hat Goethe sich von dem jungen Mendelssohn Gluck vorspielen lassen.

So kann man verstehen, daß Goethe seine Schützlinge auf musikalischem Gebiet gern in den Bahnen des verehrten Künstlers wandeln sah. Besonders Philipp Christoph Kayser, der Frankfurter Organistensohn und Jugendfreund Goethes, sollte die hohe Gunst und den auszeichnenden Vorteil erlangen, Glucks Schüler im eigentlichsten Sinne zu werden. Kayser hatte sich mit den „Empfindungen eines Jüngers in der Kunst vor Ritter Glucks Bildnisse“ — im Septemberheft des „Teutschen Merkur“, 1776, seine grenzenlose Gluck-Schwärmerei von der Seele gestammelt, ein glühender Erguß jugendlich-unbefangener Verhimmelung im Stile des Zürcher Physiognomen J. C. Lavater, in dessen Hause und Umgang Kayser lange gelebt hat.

„Es ist keiner für mich als du! . . . Wenn mir nun das so ist, wenn mir das all so vorkommt, was gehts die Untersucher an? Wirds ihnen nicht närrisch, albern vorkommen, daß ich mit dir lebe, als wär's das Bild eines Mädchens? — Wie der mächtige Shakespear oft nur in einer Szene einen Vers oder Zeile hat, die ihn allein unsterblich machte, wenn er auch sonst nichts geschrieben hätte: so ist's mit dem

Shakespear in der Musik. Seine Oden, seine Kleinigkeiten (wie sie die Welt zu nennen beliebt) sind genug, ihn unsterblich zu machen: Wenn ich auch das nur Unsterblichkeit nenne, daß seine Eindrücke in unserem Herzen leben, und bis über das Grab hinaus leben werden . . . Aber seht seine Riesentat . . . seinen Makbeth — das heißt: Seht seine Iphigénie en Aulide, das erste und größte, was die Musik hervorbringen kann!“ . . .

Ins wirkliche Leben möchte der Verzückte das Bildnis zaubern.

„Wie würd' ich dich, Urbild, umfassen in schwebendem Dranggefühl dich mir eröffnen! Wie würd' ich mich dir eröffnen und du mir die Spuren der wirkenden Schöpfungskraft zeigen! . . .“

Im September 1781 bot ihm, der so inbrünstig zu hoffen wagte, Goethe zur Erfüllung seiner Sehnsucht die Hand. Seit langem hatte er im stillen gewünscht, den musikalischen Freund, der zahlreiche seiner Lieder gefällig vertont hat, Gluck näherzubringen. Im April hatte er Lavater Andeutungen gemacht; im Juni stand er im Begriff, Kayser, der kurz vorher in Weimar geweilt hatte, mit Geld und Empfehlungen nach Wien zu senden. Karl August hatte sich bereits an Gluck in dieser Angelegenheit gewandt; allein dessen Gesundheitszustand hinderte ihn,

„die gnädige Absicht in Ansehung des jungen Musikers zu erfüllen; den ohngeachtet, Gott sey Dank, mein unglücklicher Zufall, keine üble Wirkung auf meine Verstandeskräfte gehabt hat, so leiden doch meine ietzigen Umstände durchaus nicht, diejenige Anstrengung, so zu einem Geschäfte dieser Art erforderlich ist“ (21. August 1781).

Trotz dieser Absage forderte Goethe zur Reise nach der Kaiserstadt auf, da nicht nur viele und wichtige Anregungen allgemeiner Art für Kayser daraus erwachsen würden, sondern da auch die Kunst Glucks lockte. Denn bei der Anwesenheit des Großfürsten Paul und seiner Gemahlin sollten einige seiner Opern aufgeführt werden:

„Der Alte kann Ihnen noch seinen ganzen musikalischen Segen hinterlassen, wer weiß wie lang er noch lebt.“

Man muß annehmen, daß Ph. Chr. Kayser Goethes großmütigen Plan durchkreuzt habe. Denn hätte er die Fahrt unternommen, so wären zweifellos Briefe, die über die Wiener Erlebnisse berichten, an Goethe gelangt. Freilich sind die folgenden Lebensjahre Kayzers durch nur kärgliche Nachrichten erhellt, wie denn überhaupt eine angemessene, aufklärende Biographie diesem Musiker, den nicht nur seine Goethe-Nähe auszeichnet, zuteil werden sollte.

Wenn es also nur wenigen Weimaranern vergönnt war, unmittelbar oder mittelbar mit Gluck in Berührung zu treten, so wurde wenigstens seine Kunst in ihrem Kreise gepflegt. Corona Schröter vor allem lieb ihre hohe Sangeskunst und ausschöpfende Empfindungskraft dem Vortrag seiner Vokalkompositionen. Die Oper wurde freilich nur langsam auf jene Stufe der Vollendung gebracht, auf der eine erfolgreiche Aufführung eines Gluck-Werkes möglich war. Auf besonderen Wunsch des Herzogs begann, zur Zeit von Goethes Theaterleitung, die Einstudierung der „Iphigenie auf Tauris“. Goethe hatte die Vorbereitungen schon weit gefördert, als ihn die Über-

last seiner Arbeiten hinderte, sie zu Ende zu führen. Er bat daher (am 11. Dezember 1800) Schiller, sich der Oper anzunehmen, denn „wenn die Repräsentation nicht mit Leben und Geschick arrangiert wird, so möchte wenig davon zu hoffen sein“. Schiller ging auf das Ersuchen ein, obgleich er „wenig Kompetenz und Einsicht im Opernwesen“ und „mit den heiklichten Leuten bei der Oper“ nur ungern zu tun hatte. In Goethes Sinne faßte er das Werk als „lyrische Tragödie“ auf; er lobte den „sehr verständigen, dramatischen Gang des Stückes“ und ward durch die himmlische Musik so bewegt, daß er zu Tränen gerührt wurde, selbst in der Probe unter den Possen der Sänger und Sängerinnen (Brief an Goethe). An Körner schrieb er am 5. Januar 1801, wenige Tage nach der ersten Aufführung, daß ihm die „Iphigenie auf Tauris“ unendlichen Genuß verschafft habe.

„Noch nie hat eine Musik mich so rein und schön bewegt als diese. Es ist eine Welt der Harmonie, die grade zur Seele dringt und in süßer hoher Wehmut auflöst.“

Herder, der einst gewünscht, daß Gluck seinen „Brutus“ vertone, gestand im dritten Band der „Adastrea“, daß eine heilige Musik in der Iphigenie sich offenbare. Hier sei erfolgreich der Trödelkram wertloser Töne verschmäht. Überall zeige sich die Notwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindung mit der Fabel; die ganze Bude zerfetzten und zerschnittenen Opernklingklangs sei umgeworfen und ein lyrisches Gebäude errichtet, in welchem Poesie, Musik, Aktion und Dekoration eins sind.

Goethe verzeichnete bei der ersten Aufführung der Oper in Weimar, am 27. Dezember 1800, nichts als das eine Wort in sein Tagebuch: „Iphigenia“ — gleich als ob er zum Ausdruck bringen wollte, daß in der Menge und Wirrnis der auf ihn eindringenden Ereignisse ausschließlich dieses eine Kunsterlebnis dem Tage sein eigentümliches Gepräge gegeben habe. Noch mehrfach besuchte er, während der 21 Male, die die Oper im Verlauf von 14 Jahren unter Goethes Theaterleitung gespielt wurde, Glucks Meisterwerk. Im Jahre 1826 schrieb er in ein Exemplar seines eigenen Schauspieles, das er der Sängerin Frau Anna Milder-Hauptmann schenkte:

„Dies unschuldvolle, fromme Spiel,
Das edlen Beifall sich errungen,
Erreichte doch ein höhres Ziel:
Von Gluck betont, von dir gesungen.“

In dieser Unterordnung seiner eigenen Dichtung unter die Oper liegt zugleich das Werturteil über diese.

Im Anschluß hieran mag die Frage kurz erledigt werden, ob sich Goethes Iphigenie von der Glucks beeinflusst zeigt. Goethe hatte von dieser erfahren, bevor sie ihre Uraufführung in Paris erlebte. Die „Correspondence littéraire, philosophique et critique“, die der diplomatische Agent in

Paris, Fr. Melchior von Grimm herausgab, hatte auch Goethe mannigfache Einzelheiten über die mit Spannung erwartete Gluckneuheit vermittelt. Noch vor der Veröffentlichung der Oper ist Goethes Beschäftigung mit dem Iphigenienstoff nachweisbar. Auffällige Beeinflussung ist nicht festzustellen.

Auch „Iphigenie in Aulis“ wurde zu Goethes Lebzeiten in Weimar aufgeführt, zuerst am 6. Januar 1821. Und wenige Wochen vor dem Tode ließ sich der Dichter von dem Enkel Wölfchen über die Darstellung der „Armida“, die am 16. Februar 1832 erstmalig stattgefunden hatte, berichten.

So etwa fügt sich auf Grund der vorhandenen Quellen das Bild des Verhältnisses von Gluck und Goethe. Mögen dessen Beziehungen zu anderen Musikern auch persönlicher gewesen sein, so betrachtet man doch die zu Gluck ohne Enttäuschung. Denn das läßt sich nicht leugnen, Goethe hat die überragende Größe dieses Künstlers restlos erkannt. Das beruht im letzten Grunde auf einer inneren Wesensgleichheit, die sich rein menschlich in der aristokratischen Humanität beider äußert, die künstlerisch in der gleichen kraftvollen Erlebniswahrheit und inneren Notwendigkeit ihres Schaffens sich bezeugt. Ein eingehender Vergleich ihrer Anschauungen über das Wesen der Opernkunst würde diese Behauptung erläutern. Folgerichtig stellte sich Goethe im Streit zwischen Gluck und Piccini, wie aus einer Anmerkung zu „Rameaus Neffe“ hervorgeht, auf die Seite des ersteren. Er erkannte dem „Bedeutenderen vor dem Gefälligen die Palme“ zu. Auch das Schicksal der Hauptwerke des Wort- und des Tondichters ist ähnlich: Als „langweilig“ erachtet sie die große Menge . . . Auf Grund ihrer inneren Übereinstimmung hat man sowohl Gluck als auch Goethe als Vorläufer Richard Wagners angesehen; jenen nach seinem Opernschaffen, diesen nach seiner Operntheorie.

NOCH ETWAS ÜBER OPERNLEXIKA

VON O. G. SONNECK IN WASHINGTON D. C.

Herrn Franz Stiegers Aufsatz im zweiten Aprilheft 1914 der „Musik“ hat erstens den tabellarischen Beweis erbracht, daß die im Druck zugänglichen Opernlexika heutigen Anforderungen längst nicht mehr genügen. Zweitens den Beweis, daß sein eigenes, noch ungedrucktes Lexikon einen mächtigen Schritt vorwärts bedeutet. Um dies zu beweisen, hatte Herr Stieger allerdings nicht nötig, mit prozentualen Vergleichen zwischen seinem Werke und dem von Clément-Larousse zu arbeiten, die nicht ganz „fair“ sind. Herr Stieger verzeichnet z. B. 1248 Vertonungen Metastasioscher Texte gegen nur 526 bei Clément-Larousse. Aber über zweihundert Vertonungen sind bei ihnen schon deswegen nicht zu finden, weil es überhaupt nicht im Plane ihres „Dictionnaire lyrique“ lag, sich grundsätzlich auf Oratorien und Kantaten einzulassen. Um den tatsächlichen Abstand zwischen seinem „Verzeichnis von weit über 50000 musikdramatischen Arbeiten sowie von Oratorien und Kantaten“ und den gedruckten Opernlexika zu beleuchten, hätte Herr Stieger sich in seinem Aufsatz lieber auf Opern, Operetten und dergleichen beschränken sollen. Der Abstand wäre immer noch verblüffend genug gewesen für Uneingeweihte.

Hoffentlich sieht ein Verleger nun doch bald seinen Weg offen, um das Stiegersche Werk uns allen zugänglich zu machen. Hoffentlich hat aber auch Herr Stieger eine so großzügige Auffassung von den Pflichten eines Lexikographen der Wissenschaft gegenüber, daß er nicht zögern würde, die Drucklegung auf einige Monate hinauszuschieben, wenn sich ihm die Gelegenheit bieten sollte, sein Werk noch besser und noch erschöpfender zu gestalten. Es hat bereits einen derartigen Umfang und eine derartige Bedeutung, daß die Person des Verfassers in den Hintergrund und die Sache in den Vordergrund gehört. Um mich anders auszudrücken: der Verfasser würde sich mit seinem Koloß von Lexikon ein noch dauerhafteres Denkmal setzen, wenn eine Schlußrevision des Franz Stiegerschen Lexikons alle weiteren Versuche, etwas ähnliches zu schaffen, überflüssig machen würde, so daß es sich weiterhin hauptsächlich nur mehr darum handeln würde, mit der Zeit Schritt zu halten.

Persönlich hat mich eine fast tägliche Nachschlagearbeit während mehrerer Jahre davon überzeugt, daß kein Mensch in seiner Person die nötigen Sprachkenntnisse, die nötige bibliothekarische Technik, den nötigen Überblick über die stetig anschwellende Literatur, den nötigen kritischen Scharfblick, die nötige Arbeitskraft vereinigt, um ein Opernlexikon zu schaffen, das der Fachkritik im einzelnen standhalten kann. Es wäre

doch jammerschade, wenn das Franz Stiegersche Opernlexikon einem ähnlichen Schicksal verfallen sollte wie das Eitnersche Quellenlexikon, das man mit stummer Bewunderung im allgemeinen benutzt, um sich im einzelnen oft laut darüber zu ärgern. Ich glaube, Herr Stieger wäre der allerletzte, um sich einzubilden, daß es ihm gelungen sei, alle altvererbten, fehlerhaften Angaben auszumerzen oder daß er die gesamte internationale Literatur in wirklich kritisch-erschöpfender Weise benutzt habe. Ein Beispiel zum Beweise! Vor einigen Jahren verurteilte er in der Zeitschrift der I. M. G. auf Grund eines Prospekts den für populäre Nachschlagezwecke berechneten „Dictionary-Catalogue of Operas and Operettas which have been performed on the public stage“ von John Towers. Ob die Herausgabe „verwirklicht, ist mir nicht bekannt,“ schreibt Herr Stieger, wiewohl das Buch bereits seit 1910 im Handel ist. Zum mindesten bedarf Herr Stieger dieses trotz seiner offenbaren Schwächen für bestimmte, enge Zwecke verdienstvollen Werkes, um der modernen amerikanischen Operettenproduktion beizukommen. Allerdings amerikanische Operngeschichte für seine Zwecke auszuschöpfen, ist zurzeit einfach unmöglich.

„Jedenfalls dürfte ein so reichhaltiges, geordnet vorliegendes Material für diesen Zweck anderswo kaum vorhanden sein,“ schreibt Herr Stieger von seinem Lexikonmanuskript im allgemeinen, und weiter oben „Die Veröffentlichung des Manuskriptes würde daher gewiß dem Zwecke dienen, ein möglichst vollständiges Repertorium der musikdramatischen Literatur weiteren interessierten Kreisen zu bieten“. Es fällt mir nicht bei, diese Sätze in der Hauptsache anzugreifen; denn die dürfte ziemlich feststehen. Dagegen möchte ich darauf aufmerksam machen, daß Herrn Stiegers Worte „anderswo kaum“ und „möglichst vollständig“ nicht ganz den Tatsachen entsprechen und darum der Einschränkung bedürfen. So wie mir bis vor vier oder fünf Jahren die Existenz des Stiegerschen Lexikons unbekannt war, scheint Herrn Stieger bis heute die Existenz des Albert Schatzschen handschriftlichen Opernlexikons unbekannt geblieben zu sein. Dies, trotzdem die Arbeiten Piovanos u. a. klar darauf hinwiesen. Das soll kein Tadel sein. So etwas kann jedem passieren.

Nachdem die Library of Congress die berühmte Schatzsche Librettosammlung im Jahre 1908 erworben, kam sie nach dem Tode von Albert Schatz im Jahre 1910 auch in den Besitz seines handschriftlichen Opernlexikons. In der Anlage offenbar etwas verschieden, ist das Schatzsche Opernlexikon ein so würdiges Gegenstück zu dem Stiegerschen, daß ich mich zu obigen Einschränkungen veranlaßt fühlte.

„The proof of the pudding lies in the eating,“ sagt ein amerikanisches Sprichwort. Also vergleichen wir einmal Herrn Stiegers Metastasio-Tabellen stichprobenweise mit dem Schatzschen Lexikon, soweit das methodologisch auf Grund von Tabellen möglich ist.

	Schatz	Stieger
Achille in Sciro	31	29
Adriano in Siria	72	64
Artaserse	79	81
Attilio Regolo	4	5
Catone in Utica	33	31
Ciro riconosciuto	17	20
Didone abbandonata	60	61
Romolo ed Ersilia	2	2
Ruggiero	2	2
Semiramide riconosciuta	38	46
Zenobia	20	27

Nun, die beiden Werke scheinen sich im allgemeinen so die Wage zu halten, daß der auffallende zahlenmäßige Unterschied bei „Adriano in Siria“ und den zwei letzten Texten einen stutzig macht. Es wäre nun ein kindisches, nutzloses Vergnügen gewesen, einfach statistische Unterschiede zwischen den beiden Werken zu konstatieren. Die Gründe liegen tiefer, und zum Beweise unterbreite ich einige Bemerkungen zu Herrn Stiegers „Didone abbandonata“-Tabelle auf Grund von Schatz.

Zunächst erwähnt Schatz nicht Herrn Stiegers No. 21, 22 (über diese beiden scheint er selber nichts Bestimmtes zu wissen), 24, 31, 32, 41, 47, 50, 51, 56, 58. Wie kommt es nun, daß Schatz trotzdem 60 Vertonungen, also nur eine weniger als Herr Stieger, verzeichnet? Der Grund liegt offenbar darin, daß Herr Stieger seinerseits nicht folgende Schatzschen Angaben hat:

1. Unbek. Komp.: Mailand, T. Regio Ducal, Dec. 26, 1728.
2. Unbek. Komp.: Genua, S. Agostino, Carn. 1729.
3. Ristori: London, Covent Garden, 13/24. April 1737.
4. Rinaldo di Capua: Lissabon, T. dos Condos, 1741.
5. Div. Komp.: Braunschweig, Feb. 1743.
6. Fiorillo: Braunschweig, Feb., 1751 (Libretto in L. of C.).
7. Fioroni: Mailand, T. Regio Ducal, Jan. 1755 (Libretto in L. of C.).
8. Div. Komp.: Bologna, T. Comunale, Carn. 1772.
9. Cherubini: Brescia, T. dell' Acc. degli Erranti, Dec. 26, 1786.
10. Paisiello u. Sarti: Madrid, Aug. 25, 1792 (mir zweifelhaft).
11. Portugal mit Einlagen: Lissabon, S. Carlos, Dec. 17, 1803.

Wenn also sowohl die Stiegerschen wie die Schatzschen Angaben einer rigorosen kritischen Nachprüfung im einzelnen standhalten, so ergeben sich nunmehr $61 + 11 = 71$ Vertonungen von „Didone abbandonata“. Dazu kommen womöglich:

73. Mir unbek. Komp.: Rom, Teatro delle Dame, Carn. 1732 (Libretto in L. of C.).
74. „Music chiefly by Sacchini“ (Burney): London. (Wahrscheinlich Saison 1775/76. Libretto in L. of C.)

Dieser Zuwachs von 61 auf 74 zum Stiegerschen bzw. zum Schatzschen Lexikon ist doch immerhin beträchtlich. Mag sein, daß Herr Stieger

diesen oder jenen Schatzschen Eintrag beanstanden kann. Aber umgekehrt wird man wohl auch Herrn Schatz dieselbe Möglichkeit im Prinzip zugestehen müssen. Leider ist er aber nicht mehr am Leben, um seine enormen Kenntnisse mitspielen lassen zu können, die ihn dazu zwangen, gar manche von anderen angenommene Vertonung mit Gründen zu leugnen.

Eben dies bringt mich auf weitere Meinungsverschiedenheiten, die sich bei dem Vergleich der „Didone abbandonata“-Eintragungen ergaben. Schatz gibt an unter

1. Porpora: April 28, 1725 (als Festtag) anstatt, wie Stieger, Mai 1725.
2. Paganelli: Erlangen, Mai 10, 1738 (Geburtstag des Markgrafen) anstatt Bayreuth, April, 1738.
3. Scalabrini: August 6, 1744 anstatt Aug. 12, 1744.
4. Mazzoni: Dez. 26, 1752 anstatt Dez. 26, 1751.
5. Scolari: Ferrara, T. Bonacossi a S. Stefano, Carn. 1763 anstatt Barcelona, Mai 30, 1752. (Das Ferrara, 1763 Libretto in L. of C. sagt: „La musica tutta nuova, sarà composta da“.)
6. Boroni: Prag, 1768 anstatt 1767.
7. G. Fr. de Majo: Dez. 26, 1769 anstatt Carn. 1770.
8. Ottani: Forlì, Pubblico T., Sonnabend Mai 8, 1779 anstatt Forlì, 1780.
9. Marino: Lissabon, S. Carlos, Oct. 16, 1799 anstatt Oporto, 1798.
10. Paër: Juni 9, 1811 Paris, Théâtre de la Cour aux Tuileries anstatt St. Cloud, 1810.
11. Mercadante: Jan. 19, 1823 anstatt Carn. 1822.
12. Reissiger: Jan. 31, 1824 anstatt Dez. 24, 1824.

Setzen wir die Autorität der beiden Lexikographen als ungefähr gleichwiegend an, so sehen wir, daß bei einem einzigen Metastasio'schen Texte ein Fünftel ihrer Angaben sich nicht decken. Wer hat nun von beiden Koryphäen in jedem einzelnen Falle recht? Und dabei habe ich noch gar nicht die Möglichkeit berücksichtigt, daß irgendwo in europäischen Landen als dritter im Bunde ein ebenso eifriger und kenntnisreicher Opernlexikograph auftauchen könnte, der auf Grund seines Manuskriptes sowohl an Stieger wie an Schatz allerlei, und zwar mit Beweisen, auszusetzen hätte.

Die Moral von der Geschichte liegt so nahe, daß ich sie nicht erst in Worte fasse. Herrn Stieger brauche ich aber wohl nicht erst zu bitten, meine Bemerkungen nicht in dem Sinne zu deuten, als zielten sie auf Schmälerung seiner Verdienste. Ich wollte nur andeuten, daß es sich vielleicht für ihn und uns Interessenten zum Besten der Wissenschaft verlohnen dürfte, die existierenden Opernlexika-Manuskripte sozusagen vergleichsweise übereinander zu legen, ehe es zu spät ist.

ZUM 29. MÄRZ 1795

BEETHOVENS C-DUR ODER B-DUR KONZERT?

VON FRITZ F. STEFFIN IN BERLIN

Am 29. März 1795 spielte Beethoven in einer Akademie der Wiener Tonkünstlergesellschaft, soviel bisher bekannt ist, zum ersten Male ein Konzert eigener Komposition. Dieses Konzert, so behaupten die meisten neueren Biographen, war dasjenige, das in B-dur stand und als op. 19 erschien, während die älteren der Ansicht sind, man habe es mit dem C-dur Konzert op. 15 zu tun. Da dieses erste Auftreten Beethovens vor der breiteren Öffentlichkeit als Virtuos und Komponist gewissermaßen einen Markstein in seinem Leben bildet, so ist es, nachdem Prof. Müller-Reuter in dieser Zeitschrift die Frage wieder angeschnitten hat¹⁾, für den Nichtorientierten vielleicht nicht uninteressant, zu erfahren, was wir darüber wissen. Die Dokumente, die uns über diesen Abend erhalten blieben, als da sind Voranzeigen, Konzertzettel, Zeitungen und Protokolle der Wiener Tonkünstlergesellschaft, lassen alle eine Angabe vermissen, um welches Konzert es sich dabei handelte. Die einzige genauere Nachricht, die wir damit in Zusammenhang bringen können, ist ein Absatz der Wegeler-Riesschen Biographischen Notizen aus der Feder des Jugendfreundes Beethovens Dr. Wegeler, der um diese Zeit in Wien bei ihm weilte. Nach seiner Erinnerung handelte es sich um ein erstes Konzert in C-dur. Die Notiz lautet im wesentlichen:

„Erst am Nachmittag des zweiten Tages vor der Aufführung seines ersten Konzertes (C-dur) schrieb er das Rondo“ usw.

Dann:

„Bei der ersten Probe in Beethovens Zimmer stand das Klavier für die Blasinstrumente einen halben Ton zu tief. Beethoven ließ auf der Stelle diese und so auch die übrigen statt nach a nach b stimmen und spielte seine Stimme aus Cis.“ (1838 S. 36.)

Man glaubt nun allgemein, daß es sich bei Wegeler um eine Verwechselung der Werke handle, herbeigeführt durch Titel und Opuszahl, und daß man es doch mit dem B-dur Konzert zu tun habe. Der Opuszahl nach ist das C-dur Konzert allerdings das erste, doch ist dieser Umstand bei der Chronologie der Werke nicht maßgebend. Schindler äußert sich darüber in seiner Beethovenbiographie (1840, S. 36):

¹⁾ Im dritten Abschnitt seines Aufsatzes „Beethoveniana“ (Zum ersten und zweiten Klavierkonzert), „Die Musik“, 1. Januarheft 1914, S. 9ff. Vgl. ferner die Erwiderungen von Fritz F. Steffin („Ein kleiner Irrtum“) und von Arthur Rydin („Zur ersten Probe des Beethovenschen C-dur Konzerts“) im 1. Märzheft, S. 281ff. sowie die Entgegnung von Theodor Müller-Reuter „Ein kleiner oder ein großer Irrtum?“ im 1. Aprilheft 1914. Red.

„Hier dürfte es nicht unwichtig seyn, zu bemerken, daß die Beethovens Werken beige-setzte Opuszahl nicht die Ordnung anzeigt, in welcher diese von dem Meister geschaffen worden, sondern die, in der sie gedruckt erschienen.“

Der Entstehungszeit nach ist das B-dur Konzert das erste laut Beethovens Bemerkung in seinem Briefe an Breitkopf & Härtel vom 22. April 1801:

„... ich merke dabei bloß an, daß bei Hofmeister eines von meinen ersten Konzerten herauskommt und folglich nicht zu den besten von meinen Arbeiten gehört, bei Mollo ebenfalls ein zwar später verfertigtes Konzert, aber ebenfalls noch nicht unter meinen besten von der Art gehört... usw.“

Bei Hoffmeister & Kühnel erschien das B-dur Konzert Ende 1801, das in C-dur kam im März 1801 bei T. Mollo & Co. heraus. Übrigens, wenn man so wollte, könnte man die Richtigkeit der Beethovenschen Angaben vielleicht auch anzweifeln unter Berufung auf Schindler (Biographie 1840, S. 36):

„Manche Werke hielt er einer strengeren Feile wegen öfters mehrere Jahre zurück, während später geschriebene ohne Aufenthalt in die Welt geschickt wurden. Dies brachte jedoch eine Confusion in der fortschreitenden Numerirung seiner Werke hervor, über die er selbst gar kein Bescheid wußte.“

Schindler selbst behauptet in seiner Biographie (1860), daß die Erstausführung des C-dur Konzertes „zur Frühlingszeit 1800 im Kärnthnerthor-Theater“ stattgefunden habe. Er trat jedoch erst 1814 (Beethovens Konversationsheft Februar 1827) als Achtzehnjähriger zu Beethoven in Beziehungen, so daß sein Buch hierin nicht als authentische Quelle zu betrachten ist. Außerdem läßt er auch an anderer Stelle das Konzert in B-dur erst im Jahre 1800 aufgeführt sein. Zudem begeht er denselben Fehler, den die neueren Biographen Wegeler nachsagen. Bei der Stelle, an der er Beethovens Honorarforderungen in dessen Briefe an den Verleger Hoffmeister vom 15. Januar 1801 anführt, spricht er in der Originalausgabe seiner Biographie von einem „ersten Konzert“, während die späteren Auflagen „zweites Konzert“ bringen. Es handelte sich, wie oben bereits gesagt, um das B-dur Konzert.

Beethovens Klavierschüler Karl Czerny läßt das C-dur Konzert 1801 im Kärnthnerthor-Theater gespielt sein (Suppl. der Pianoforteschule) und nach seiner mündlichen Mitteilung an Nottebohm schon 1796 (oder gar 1794), wie eine Anmerkung von Riemann-Deiters in Thayer's „Beethoven“ besagt.

Tomaschek, ein Zeitgenosse Beethovens, behauptet in seiner Selbstbiographie 1845, daß dieser 1798 in Prag mit der Komposition des B-dur Konzerts beschäftigt gewesen sei. Gemeint ist wohl nur eine Umarbeitung der Komposition, wie aus Bemerkungen Beethovens in Skizzenbüchern aus 1798, 1799 bei Arbeiten zum ersten und zweiten Satze des B-dur Konzerts hervorgeht: „Bleibt wie es war“, „von hier an bleibt alles wie es war“. (Nottebohm, 2. Beethoveniana S. 480.)

Die neueren Biographen stützen sich in ihrem Votum für das B-dur Konzert auf die Ergebnisse der Skizzenstudien Nottebohms, wie wir sie

in Buchform in seinen zweiten Beethoveniana finden. In den Ausführungen über das B-dur Konzert beweist er aus der Stellung der Skizzen dieses Werkes zu andern in der Nähe stehenden, über die wir genauere Daten wissen, daß seine Entstehung zwischen 1794 und 1799 fallen muß. Daraus schließt er dann:

„Am 29. März 1795 muß das Konzert fertig gewesen sein, weil, soviel bis jetzt bekannt ist, Beethoven an diesem Tage (in Wien) zum ersten Male ein Konzert von seiner Komposition öffentlich spielte und dann, weil von den (in Wien) komponierten Konzerten das in B-dur das erste ist, und Beethoven damals schwerlich ein andres Konzert spielen konnte.“

Riemann weist ebenfalls auf Skizzen zum Durchführungsteil des ersten Satzes hin, aus deren Umgebung er auf Anfang 1795 oder noch 1794 schließt. Außerdem sucht er in geistreicher Weise die Priorität des B-dur Konzertes aus dem Stil des Werkes selbst zu beweisen. Weder die Nottebohmschen noch die Riemannschen Ausführungen geben uns jedoch Antwort auf diejenige Frage, die uns hier einzig und allein beschäftigen kann:

Ist es ausgeschlossen, daß das Konzert in C-dur am 29. März 1795 fertig war?

Hören wir Nottebohm über das C-dur Konzert:

„Die letzte Skizze steht mit einigen andern Stellen, welche die Arbeiten zum Konzert ebenfalls noch in ihrem ersten Stadium zeigen, auf der zweiten Seite eines Bogens, der auf der früher geschriebenen ersten Seite Arbeiten zu einer Kadenz zum ersten Satz des Konzertes in B-dur enthält.“

Damit ist nicht gesagt, daß das C-dur Konzert nicht doch bis zum 29. März fertig geworden sei.

Außerdem existieren drei Kadenzen zum ersten Satze, zu denen die hier angeführte Skizze nicht gehört. An anderer Stelle schreibt Nottebohm:

„So viel sich aus vorhandenen Konzertzetteln und aus überlieferten Nachrichten mit Sicherheit entnehmen läßt, spielte Beethoven (in Wien) wieder ein Konzert von seiner Komposition am 18. Dezember 1795 und am 27. Oktober 1798. Bei keiner dieser Aufführungen wird gesagt, daß die vorgetragene Komposition neu war. Man kann also vermuten, daß wiederum das B-dur Konzert zum Vortrag kam.“

Demgegenüber möchte ich anführen: Der musikalisch hochgebildete Tomaschek hörte Beethoven 1798 (näheres Datum fehlt leider) in Prag sich in zwei Konzerten produzieren und berichtet, daß dieser in dem ersten sein C-dur Konzert op. 15 und in dem zweiten dasjenige in B-dur gespielt habe. Wir wissen aus Beethovens Briefen an Verleger, daß er das C-dur Konzert für das bessere hielt, was sich auch dadurch dokumentiert, daß er zu seiner Einführung einem unbekannten Publikum gegenüber das erste bevorzugte. Kann man nun wohl annehmen, daß er in Wien immer wieder das B-dur Konzert spielte, das dem Publikum hinlänglich bekannt war (der Kreis der Musikinteressenten war damals auch

relativ viel kleiner als heute), während er ein seiner Meinung nach besseres im Schube liegen ließ? Weiter Nottebohm:

„Erst am 2. April 1800, so wird berichtet, trug Beethoven in einer Akademie im Burgtheater wieder ein neues Konzert von seiner Komposition vor. Dies kann das C-dur Konzert gewesen sein. Wenigstens läßt sich damit die Angabe Schindler's, (Biogr. I, 57) die erste Aufführung des Konzertes Op. 15 habe zur Frühlingszeit 1800 im Kärnthnertheater stattgefunden, in Übereinstimmung bringen.“

Ist es ausgeschlossen, daß dieses Konzert das neue in c-moll gewesen ist, wie noch Thayer annimmt? Das Autograph trägt die Jahreszahl 1800 von Beethovens Hand geschrieben. Daß es fertig war, läßt sich außerdem aus einer Stelle in Beethovens Briefe an Hoffmeister vom 15. Dezember 1800 schließen:

„Ein Konzert für Klavier, welches ich zwar für keins von meinen Besten ausbe, sowie ein andres, was hier bei Mollo herauskommen wird (zur Nachricht an die Leipziger Rezensenten), weil ich die Besseren noch für mich behalte, bis ich selbst eine Reise mache usw.“

Nottebohm bezweifelt außerdem die Möglichkeit, das Orchester des C-dur Konzertes in einem Zimmer unterzubringen. Dazu muß bemerkt werden: Beethoven mußte in seiner Jugend in Bonn als Wunderkind oft vor durchreisenden Musikliebhabern im väterlichen Hause spielen. War größere Instrumentalbegleitung nötig, die in einem Zimmer schlecht untergebracht werden konnte, so half sich der Vater dadurch, daß er die Tür zwischen seinen beiden Vorderzimmern öffnete und beide Räume benutzte. Beethoven bewohnte bei unserer Probe zwei Zimmer (in dem andern schrieben die Kopisten); warum sollte er es in einem solchen Falle nicht wie sein Vater gehalten haben?

Suchte man bisher die Möglichkeit der Wegelerschen Darstellung aus chronologischen Gründen anzuzweifeln, so will Prof. Th. Müller-Reuter in seinem Aufsatz „Beethoveniana“ im 1. Januarheft 1914 dieser Zeitschrift ihre Unmöglichkeit in musikalischer Hinsicht nachgewiesen haben. Er behauptet überdies, die Biographen hätten diesen Faktor völlig übersehen. In der Tat bringt keiner von ihnen eine kritische Würdigung des musikalischen Teiles der Notiz. Daraus kann man doch aber nicht ohne weiteres schließen, daß der darin geschilderte Vorgang von ihnen nicht geprüft worden sei. Das hieße doch wohl ein wenig zu klein denken von der philologischen Gewissenhaftigkeit eines Marx und eines Thayer, ganz abgesehen von verdienstvollen Neueren. Einer von diesen, der Bearbeiter der Marxschen Beethoven-Biographie Prof. Dr. Gustav Behncke, Berlin, beweist dadurch, daß er die diesbezügliche Stelle des Werkes aus chronologischen Gründen im Sinne der Wegelerschen Darstellung auf das Konzert in B-dur in der 5. Auflage 1902 S. 41/2 abänderte, daß er die Möglichkeit des geschilderten Vorgangs annahm. Die Stelle lautet:

„Bei der 1. Probe stand aber das Klavier gegen die Bläser einen Halbton zu tief; folglich führte Beethoven seine Partie einen Halbton höher, in H-dur, aus.“

Wegeler's Darstellung bezieht sich auf das C-dur Konzert und läßt Beethoven in Cis-dur spielen, also einen halben Ton höher; Behncke spricht von dem B-dur Konzert und läßt Beethoven in H-dur spielen, d. h. auch einen halben Ton höher, also im Prinzip dasselbe. Man kann wohl annehmen, daß alle anderen Biographen an der Richtigkeit des Geschilderten an sich nicht zweifelten. Sie verwarfen nur die Notiz als Ganzes, weil sie von dem C-dur Konzert sprach, das sich ihnen chronologisch nicht einfügen wollte. Dafür spricht außerdem noch ein anderer Umstand, den sie sicherlich nicht übersehen haben. Man geht nämlich fehl, wenn man Wegeler für diese komplizierten musikalischen Dinge verantwortlich machen will. Er selbst verwahrt sich durchaus dagegen:

„Da ich in Hinsicht auf Musik nur ein schwacher Dilettant bin, so wird man hier über Beethoven als Künstler nur Äußerungen finden, die nie über meine Sphäre hinausgehen. Sogar bei der Beschreibung, wie Beethoven die Lamentationen begleitete, nahm ich die Hülfe des Vaters Ries in Anspruch.“ (Biogr. Notizen 1838, S. XIII.)

Wir hätten es wohl auch in diesem Falle mit dem alten Ries zu tun. Dieser, ein alter, erfahrener Musiker und Kapellmeister, wird wohl gewußt haben, was er erklärte, und Wegeler war ein hochgebildeter, an diszipliniertes Denken gewöhnter Mensch. Man bedenke doch nur seine wissenschaftliche Stellung als Universitätsrektor, Königlich Preußischer Regierungs-Medizinalrat und Mitglied der medizinischen Gesellschaften in Wien, Paris, Berlin, Bonn u. a. m. In welchen komplizierten Dingen muß sich z. B. ein Richter von heute mit Hilfe von Sachverständigen ohne sein persönliches Interesse zurechtfinden. Um wieviel leichter hatte es Wegeler, dessen Eifer durch seine rege Herzensteilnahme angefeuert wurde. Seine musikalischen Kenntnisse kommen hier also gar nicht in Betracht. Will man indessen doch glauben, daß es sich um das B-dur Konzert gehandelt habe, so kann man sich die Entstehung der Notiz ungefähr so vorstellen: Wegeler hat dem alten Ries erzählt, daß bei der Probe des ersten Klavierkonzertes das Klavier einen halben Ton zu tief gestanden habe. Um die Differenz wieder auszugleichen, hätte Beethoven kurz entschlossen das Konzert transponiert. Daran hat Wegeler dann die Frage geknüpft, wie wohl diese Angelegenheit technisch richtig zu formulieren wäre. Darauf riet ihm Ries, von dem der Opuszahl nach ersten Konzert in C-dur ausgehend, zu der uns bekannten Fassung. Vielleicht könnte auf dieser Grundlage ein Kompromiß zwischen beiden Meinungen herbeigeführt werden. Für die musikalische Möglichkeit der Notiz hat sowohl Arthur Rydin als auch ich an dieser Stelle im 1. Märzheft 1914 den Beweis versucht. Noch einmal auf das dort bereits Gesagte einzugehen, ist unnötig. Der springende Punkt beider Ausführungen war, daß unter dem b, nach dem Beethoven die Instrumente stimmen ließ, die Taste b seines Klaviers verstanden wurde. Im 1. Aprilheft 1914 der „Musik“ findet sich jedoch eine Entgegnung

Müller-Reuters, zu der ich noch Stellung nehmen möchte. Ich lasse einige Sätze dieser Zuschrift folgen.

1. „Beethovens a war das b der Bläser.“

Das kann nicht stimmen. Beethovens Klavier stand einen halben Ton tiefer als die Blasinstrumente, mithin war sein a das as der Bläser.

2. „Beethoven ließ auf der Stelle die Blasinstrumente statt nach a nach b stimmen.“

Und weiter unten:

3. „Was richten denn die Flötisten, Oboer und Fagottisten an ihren Instrumenten?“

Wer das absolute Gehör besitzt oder aus sonst welchen Gründen auf die Stimmung der Klaviere im Privatbesitze achten muß, der weiß, wie selten diese Instrumente in C stehen. Meistens aus Gründen der Dauerhaftigkeit in allen Nüancen um H herum. Wir haben heute einen feststehenden Kammerton. Um wieviel größer ist die Verwirrung damals gewesen, als die Stimmungshöhe noch nicht festgelegt war. Will man sich genau an den Wortlaut der Wegelerschen Notiz halten, als sei dieser vom alten Ries diktiert, so muß man annehmen, daß das Klavier vielleicht eine Nüance mehr als einen halben Ton zu tief stand, was die Bläser an ihren Instrumenten ausglich, und zwar durch Ausziehen. Das ist sogar zur Not bei Oboen und Fagotten zu machen, wobei wir nicht übersehen wollen, daß es sich hier überhaupt nur um einen Notbehelf handelte. Hörner und Trompeten haben zur Regulierung nach unten eine Einrichtung, die sich Stimmzug nennt, und die damals schon eingeführt war, wovon ich mich durch die Liebenswürdigkeit des Herrn Prof. Dr. Fleischer, Berlin, an den alten Instrumenten selbst überzeugen konnte. Andernfalls muß man annehmen, Wegeler habe an das An- oder Warmblasen der Instrumente gedacht, das er als Laie für Einstimmen hielt. Sicher ist, daß Korrekturen an der Stimmung damals häufig nötig waren, und daß die Klavierstimmer selbst bei Konzertinstrumenten recht oft bei der Hand sein mußten.

4. „In meiner Darstellung schrieb ich: ‚Stimmten aber die Instrumente von a nach b¹, d. h. natürlich nichts andres, als daß sie einen halben Ton höher bliesen, also transponierten usw.“

Ist das wirklich so natürlich? Ich möchte die Verwunderung eines Oboers oder eines Fagottisten sehen, wenn ihm der Dirigent bei einem Stücke in C oder meinetwegen auch in B zuruft: „Stimmen Sie Ihr Instrument von a nach b!“

Dann, wie lassen sich folgende Sätze aus den Beethoveniana selbst zusammenreimen?

5. „Er ließ sie [die Bläser] einen halben Ton höher stimmen“ (d. h. also transponieren nach dem eben Gesagten).

Und vier Zeilen weiter:

6. „Die Bläser spielten in der ihnen vertrauten Tonart B-dur.“ (Beethoven selbst spielte in C-dur.)

Müller-Reuter geht von der Annahme aus, es handle sich um das B-dur Konzert. Wie kann man ein B-dur Stück um einen halben Ton höher transponieren und trotzdem „in der vertrauten Tonart B-dur spielen?“ Außerdem, wenn man das B-dur Konzert vor sich hatte und die Flötisten, Oboer und Fagottisten transponieren konnten (die Hörner und Trompeten konnten umstimmen), warum ließ Beethoven sie nicht einen halben Ton nach unten transponieren, um die Unstimmigkeit zu beheben? Wenn ich damals schrieb: „Wozu hätten wir A- und B-Klarinetten?“ so meinte ich natürlich, wozu hätten wir transponierende Instrumente?

Versuchen wir nun zum Schluß aus unsern Untersuchungen das Fazit zu ziehen, so müssen wir konstatieren, daß die verschiedenen persönlichen Annahmen doch wohl auf zu unsicherem Grunde stehen, um die Irrigkeit der Wegelerschen Notiz überzeugend nachweisen zu können. Weder entscheidende historische noch musiktechnische Gründe zwingen uns zu der Annahme, daß das am 29. März 1795 gespielte Konzert das in B-dur op. 19 war. Es bleibt uns daher unbenommen, an der Wahrheit der Wegelerschen Darstellung festzuhalten, bis uns gewichtige Zeugen für seine Unglaubwürdigkeit in diesem Falle ins Feld geführt werden.

CARL STÖR

EIN ERINNERUNGSBLATT VON WALTER DAHMS IN BERLIN

Der „alte Stör“ in Weimar ist zur Legende geworden. Von der heutigen Generation kennen ihn nur noch wenige, und die haben meist zuviel mit sich zu tun, als daß sie noch einen Kranz auf das Grab eines Hundertjährigen legen könnten. Deshalb soll hier versucht werden, ohne Sentimentalität noch einmal an einen Vergessenen zu erinnern, der vor hundert Jahren, am 29. Juni 1814, geboren wurde. Auch die Jubiläumssucht hat ihr Gutes insofern, als sie Gelegenheit zu einer kleinen Auffrischung des Gedächtnisses bietet.

Unsere Zeit ist schnell fertig mit ganzen Epochen und zahlreichen Schaffenden. Die Entwicklung der Musik hat in den letzten Jahrzehnten im presto Tempo zu immer neuen Höhen geführt. Unzählige Werke sind hervorgebracht und wieder vergessen worden. Die Geschichte läßt nur das ganz Große gelten; alles andere versinkt. Das Wort von dem unerbittlichen Richten der Zeit ist den Bequemen auf den Leib geschrieben worden. Sie haben also nur nötig, einigen Gipfelpunkten ihre Aufmerksamkeit zu widmen. Aber um einen Fond für das Große, um schmückendes Beiwerk, brauchen sie sich nicht zu bemühen. So ist es gekommen, daß die Zwischenstufen, die für die richtige Erkenntnis des Werdegangs der Musik so große Bedeutung haben, völlig verdunkelt worden sind. Wer kennt denn heute noch Raff oder Volkmann, um nur zwei wertvolle Namen zu nennen? Man sollte meinen, die Steigerung in der musikalisch ausübenden Tätigkeit, die ständig wachsende Konzertflut müßte auch die Kenntnis und Ausnutzung der Musikkultur in die Breite dehnen. Aber gerade das Gegenteil ist der Fall. Immer mehr konzentriert sich die Einseitigkeit der Künstler und Hörer auf die Pflege der anerkannten großen Meister. Der gediegene Dilettant ist heute auch schon eine märchenhafte Erscheinung, wodurch die Hausmusik stark entwertet worden ist. Alles dies ergibt einen Stand der Musikpflege, der der Beachtung kleinerer Meister äußerst ungünstig ist.

Vielleicht ist es deshalb um so vermessener, für das Werk eines Musikers Interesse zu fordern, dessen Namen man jetzt so gut wie gar nicht mehr kennt. Aber hier soll ja nicht für das Gesamtschaffen Carl Störs Propaganda gemacht werden. Was davon nicht mehr lebensfähig ist, kann auch in der Versenkung bleiben. Jedoch es sind Werke da, wie das Violinkonzert, die Ritterliche und die Thüringische Ouvertüre und die Musik zu Schillers „Glocke“, die immer noch Programmzierden darstellen. Die Pflicht besteht also, das Augenmerk darauf hinzulenken. —

Über Störs Leben ist zunächst einiges zu sagen. Stolberg am Harz

ist seine Heimatstadt, und Thüringen blieb das Land seines Wirkens. Fest wurzelte er im Charakter dieser Landschaft, in der Lebensfreude und Traumseligkeit sich die Hände reichen. Es liegt immer wie ein sonnendurchglühtes Kraftgefühl über seinem Schaffen. Reife Männlichkeit spricht aus den kernigen, kühn gewölbten Melodien, gerade so, wie es für einen empfänglichen, empfindungstiefen Geist in dieser Umgebung nicht anders sein konnte. Sein Vater, der Stadtmusikus von Stolberg, war ihm der erste Lehrer. Bald meisterte er die Violine und konnte schon als Siebenjähriger öffentlich auftreten. Nun kam er zur weiteren Ausbildung nach Halle, war dort Schüler des Stadtmusikus Taubert und gelangte so Stufe um Stufe zu sicherer Höhe. Zwölf Jahre alt unternahm er seine erste Kunstreise. Aber in Weimar hatte sie schon ein Ende; denn der Großherzog Carl August interessierte sich für ihn und ließ ihn bei dem Musikdirektor J. C. Götze im Geigenspiel und bei J. C. Lobe, der damals Flötist in der Hofkapelle war, in der Theorie weiter ausbilden. Nach seiner Konfirmation wurde er in der Hofkapelle angestellt und erregte als Solist in den Zwischenakten Aufsehen. Frühzeitig meldete sich auch der Schaffensdrang. Er komponierte für das Theater die Musik zu vielen Melodramen, Schauspielen und Ballets und kam damit nach und nach ans Dirigentenpult. Inzwischen interessierte sich Lipinsky in Dresden lebhaft für ihn und wollte ihn an die sächsische Hauptstadt fesseln. Aber Stör lehnte die Berufung ab, ebenso wie später die an die Kaiserliche Hofkapelle in Petersburg. Er blieb Weimar treu, wo 1848 mit Liszt ein neuer Geist einzog, der auch auf ihn äußerst anregend wirkte. Immer höher ging sein Streben; immer prächtiger offenbarte sich sein Talent. Und als Liszt 1859 den Taktstock im Hoftheater niederlegte, wurde Stör zu seinem Nachfolger ernannt. Jetzt begann sein verdienstvolles Wirken, das in Weimars musikalischer Kultur einen Lichtpunkt bedeutete. Er begründete die Abonnementskonzerte der Hofkapelle und schuf damit einen bedeutungsvollen Faktor für die künstlerische Entwicklung der Ilm-Residenz. Als ihn später ein Augenleiden zwang, die Operndirektion aufzugeben, behielt er doch die Leitung der Symphoniekonzerte noch weiter. Im Mai 1877 feierte man sein 50jähriges Künstlerjubiläum mit Enthusiasmus. Aber dann ließ die Freude nach. Bald war man des „alten Stör“ müde, und mit bewundernswerter Schnelligkeit hatte man ihn vergessen. Er konnte sich trösten; war er doch nicht der erste, dem es in der thüringischen Musenstadt so erging. Aber welch ergreifendes Bild, als der von Krankheit und Undankbarkeit gebrochene Meister in den letzten Tagen vor seinem Tode Manuskript auf Manuskript in die Flammen warf. Erschien ihm alles nutzlos? Und zu den verlorenen Schätzen gesellen sich zahllose wertvolle Briefe von Wagner, Liszt, Raff, Bülow und anderen, die er unserer Kenntnis entzogen hat. Wen soll

man anklagen? — Seine einfache Natur lechzte nicht nach Ruhm, und auf die Vorwürfe, er hätte zu wenig für die Bekanntgabe seiner Werke getan, antwortete er schlicht:

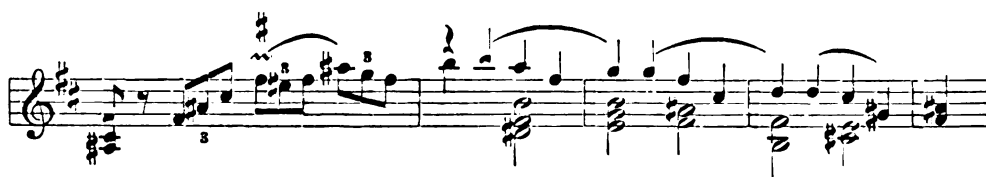
„Die Leute haben gut reden, allein sie beurteilen die Verhältnisse falsch! Nichts hasse ich mehr als die Reklame, und doch ist die nicht zu vermeiden, wenn man sich selbst energisch für seine Werke ins Zeug legt. Um ersteres Übel zu vermeiden, habe ich letzteres nie getan; nun bin ich ein alter Mann geworden, den niemand mehr versteht, — und so wird es wohl auch mit meiner Musik sein; also, lassen wir das.“

Am 18. Januar 1889 starb er. Damit war das letzte Band mit der Generation zerrissen, die nun die Führung innehatte. Weimar, dem er die beste Kraft seines Lebens und Wirkens gewidmet hat, war und blieb undankbar. Und noch viel schneller mußte er anderswo vergessen werden, da das anfeuernde Beispiel nirgends zu vernehmen war.

Als Tondichter muß man Carl Stör zu dem Kreis derer um Liszt zählen. Er hat die schwungvolle Geste in der Thematik, die den Hauptreiz auch der Lisztschen Kompositionen ausmacht. Es fehlt ihm ganz und gar die Sucht nach sensationeller Absonderlichkeit. Seine Musik ist deutsch und bodenständig. Es lebt wie Tannenduft und Waldesrauschen in ihr. So klingt es im Thüringer Wald mit seiner ernsten Lieblichkeit. Gesundheit, Kraft und Optimismus steckt in Störs Musik. Da gibt es kein haltloses Hindämmern, keine „Stimmungsmache“; da ist alles innerlich gefühlt und herzlich offenbart.

Den Geigern, die die Kärglichkeit ihres Repertoires immer mit dem Mangel an dankbaren und doch gehaltvollen Werken entschuldigen, hat Stör ein Konzert für die Violine mit Orchester und Harfe op. 30 hinterlassen. (Verlag von Lehne & Co., Hannover.) Der Komponist hat es „seinem hochverehrten Freunde Herrn Dr. Joseph Joachim gewidmet“. Aber das geschah zu einer Zeit, als der „hochverehrte Freund“ neben Bach, Beethoven und Brahms keine Götter mehr duldete und für die hohe Virtuosität des Werkes wohl auch — keine genügende Technik mehr besaß. Störs Werk ist kein Konzert „gegen die Violine“ trotz der gediegenen symphonischen Anlage und der erlesenen virtuoson Schwierigkeiten, mit denen es von Anfang bis Ende versehen ist. Immer ist der Orchesterpart durchsichtig behandelt und deckt in seiner klangvollen aparten Instrumentierung nie das Soloinstrument. — Allegro vivace e deciso setzt der erste Satz in h-moll ein. Er ist nicht in Sonatenform aufgebaut, sondern besteht aus mehreren Teilen und führt unmittelbar in das Larghetto hinein. Eine Orchestereinleitung setzt schwungvoll mit dem Hauptthema ein:





Freudig bejahend steigern sich die einzelnen Motive und treiben das Spiel wieder auf die Dominante. Da ergreift die Solovioline mit energischen Strichen die Führung. Vielfältig schimmern die Motive durch das glänzende Figurenwerk, bis in D-dur das gesangvolle Seitenthema innig einsetzt:



Immer wieder mischen sich die rhythmischen Motive des Hauptthemas hinein. Ein zarter Übergang, und in sonnigem Fis-dur erhebt die Geige ihren sehnsuchtsgeschwellten Gesang, der immer leidenschaftlicher wird und nach einem fortreißenden appassionamento in den Schlußteil des ersten Satzes führt. Hier tauchen die Themen in mannigfachen Kombinationen auf, während die Solostimme mit kühnster Bravour um sich wirft. Der Sturm verebbt, und unmittelbar schließt sich das Larghetto im $\frac{3}{8}$ Takt an. Schlicht und rührend singt es vor sich hin:



Ein gefühlstiefes Seitenthema gesellt sich dazu. Über A-dur geht das Spiel und endigt schließlich in Es-dur, nur dann und wann von leidenschaftlichen, stürmischen Akzenten bedrängt. Ein beglückender Frieden liegt über dem Ausklang. Mit einem kecken „es“ meldet sich sogleich das H-dur Finale an. Ein Ruck, und graziös glitzert ein scharmantendes Rondothema Allegro giocoso in die Höhe:



Das wogt auf und ab:



In ein luftiges Gewand sind diese Melodien gekleidet. Ein leichtfertiges Geplänkel zwischen der Solostimme und dem Orchester sorgt für Abwechslung. Aber nun soll der Virtuose erst ganz zu seinem Recht kommen. Ein Thema im Volkston:



wird variiert und mit allen blendenden Finessen geschmückt, die nur ein gewiegter Kenner des Instruments finden konnte. In machtvoller Steigerung geht es zum Schluß.

Es ist erstaunlich, daß dieses Violinkonzert vergessen werden konnte. Wir müssen in der modernen Literatur lange suchen, um ein Gegenstück dazu finden zu können.

Neben dem Violinkonzert erfordern vor allem die „Tonbilder für Orchester zu Schillers Lied von der Glocke“, op. 20 (Verlag Ries & Erler), unsere Beachtung. Das ist die deutscheste Musik, die zu Schillers Versen gefunden werden konnte, und der Eindruck des Werkes ist schon aus dem vierhändigen Klavierauszug ein bedeutender. Erquickend kernig sind die Melodien, die hier als Zwischenspiele oder melodramatisch schildernd erklingen. Es ist schwer zu sagen, welcher Nummer man den Vorzug geben soll, der pompösen Einleitung, der unsäglich rührenden „Taufe“, der sehnsuchtstrunkenen Liebesmusik, der jubelnden Hochzeitsfeier, dem beglückenden „häuslichen Frieden“, der grellen Feuermusik, der erschütternden Glockenmusik mit dem wundervollen Trauermarsch, dem jauchzenden Erntewalzer, den wilden Aufrührertönen oder dem selig aufrauschenden, feierlichen Ausklang. Es steckt so viel wirkliche echte Empfindung darin, daß man nichts lebhafter wünscht als diese Musik mit der Deklamation recht oft und überall in großen Volksaufführungen zu hören.

Wie in Erz gehauen, von echt germanischem Geist erfüllt steht die „Ritterliche Ouvertüre“ für großes Orchester (Verlag C. F. W. Siegel, Leipzig) da. Das ist ein glanzvolles, hinreißend aufgebautes Stück, in dem es von Turnieren und zartem Minnedienst klingt. Nach

einer stimmungsvollen Einleitung, die eine Legende aus romantischer Zeit malt, beginnt der Hauptteil mit dem schmetternden Fanfarenthema. Ritterlicher Geist voll Kampfesfreude spricht sich jetzt aus. Das Getümmel läßt nach, zartere Regungen kommen zur Geltung in dem innigen, gemütvollen Seitenthema. Es folgt eine Episode von klassischer Kraft und Färbung in der Durcharbeitung der Themen. Die Reprise bringt die Entwicklung noch einmal in gesteigerter Form und führt zu einem faszinierenden, glänzenden Abschluß.

Nicht minder wertvoll ist die Konzert-Ouvertüre „Im Thüringer Land“ op. 24 (Verlag Ries & Erler, Berlin). Das ist Störsche Heimatkunst im besten Sinne des Wortes, von einer Innigkeit und schlichten Größe, die immer zu Herzen gehen muß. Aber die Ouvertüren Störs sind nicht nur musikalisch gehaltvoll, sie sind auch eminent dankbar in der äußeren Wirkung wie wenige andere. Deshalb wäre es dringend zu wünschen, daß die Dirigenten sie wieder aus ihrem Dornröschenschlaf erweckten. Das wären „Ausgrabungen“, die sich wirklich lohnten.

Für die vierhändige Hausmusik bieten die Ouvertüren und die Glockenmusik erlesene Kost. Aber auch an wirkungssicheren und fesselnden Originalkompositionen fehlt es nicht. Da sind zunächst die „Tanzdichtungen“ op. 25 (Ries & Erler), die mit ihren prickelnden Rhythmen und aparten Melodien Kabinettstücke genannt zu werden verdienen. Auch die „Walzer“ op. 32 und 33 (Verlag Sulzer Nachf., Berlin) sind amüsant zu spielen. Brillant in jeder Beziehung aber sind die beiden Stücke, Walzer und Marsch, die bei C. F. W. Siegel erschienen sind. Auch Zweihändiges erfordert unsere Beachtung, vor allem die prachtvolle großzügige „Festpolonaise“ (Verlag Sulzer Nachf.), ein Stück von schlagender Wirkung, das in verschiedenen Arrangements erschienen ist. Einschmeichelnd und graziös geben sich die „Tanzcapricen“.

Interessante Konzertmusik bietet Stör in dem empfindungstiefen und effektvollen „Ständchen“ für Violoncell mit Begleitung des Orchesters oder des Klaviers (Verlag C. F. W. Siegel) und in dem pikanten, äußerst schwierigen Dacapostück „Spanisches Rondo“ für Violine mit Begleitung des Orchesters oder des Klaviers op. 34 (Verlag Sulzer Nachf.). In der Vokalkomposition lag nicht seine Stärke; aber Lieder wie „Ich habe von reinem Golde“ und „Über allen Gipfeln ist Ruh“ (Verlag Sulzer Nachf.) könnten auch heute noch die Konzertprogramme zieren.

Carl Stör zählt gewiß nicht zu den ganz Großen. Aber er hat doch viel mehr gegeben als bloße Tagesmusik. Und im Interesse der Mannigfaltigkeit unseres Musiklebens ist es wünschenswert, daß sich die ausübenden Künstler und Dirigenten auch von Zeit zu Zeit auf solche Erscheinungen wie Stör besinnen. Denn dieser Thüringer war durchaus ein Eigener.

LORTZING ALS DRAMATURGISCHER LEHRER

VON WILHELM ALTMANN IN BERLIN

In seinem überaus nützlichen, höchst dankenswerten Buche „Das Libretto“ bringt Dr. Edgar Istel S. 25ff. eine Unterredung zwischen J. C. Lobe und Albert Lortzing in Erinnerung, in der letzterer sich ausführlich über sein Verfahren bei der Wahl und Anfertigung seiner Operntexte geäußert hat. Zur Ergänzung dieser Äußerungen, die Istel „ein ganzes Kompendium ästhetisch-theoretischer Erwägungen aufzuwiegen scheinen“, möchte ich auf einige Briefe Lortzings hinweisen (2. Ausgabe von G. R. Kruse 1913), die mir auch wichtige dramaturgische Lehren zu enthalten scheinen.

Sein Freund Karl Gollmick hatte ihm sein Libretto „Donna Diana“¹⁾ angeboten; er lehnte es am 30. November 1843 mit folgenden Gründen ab:

„Donna Diana‘ ist ein klassisches Stück, und ich weiß aus Erfahrung (mit meinem ‚Hans Sachs,‘ welches doch nur eine gemütliche Schusterkomödie benamset werden kann), wie man sich in solchen²⁾ Fällen zu hüten hat. Das Publikum kennt diese Stücke zu genau, und das erweckt für die Oper ein unangenehmes Vorurteil. Sie werden mir vielleicht darauf erwidern: wir geben einen ‚Faust‘ von Goethe und auch eine Oper ‚Faust‘³⁾ desgleichen einen ‚Tell‘ von Schiller und einen von Rossini; das sind aber Treffer, und als Gegenbeweise nenne ich Ihnen die Hovenschen Opern ‚Turandot‘ und ‚Jungfrau von Orleans‘, die beide aus oben angeführten Gründen abgefallen⁴⁾ sind. — Ich meinestills wenigstens möchte es nicht mehr riskieren, ein sich auf dem Repertoire befindendes klassisches Stück als Operntext⁵⁾ zu behandeln . . .

Was die Form des Ganzen betrifft, so dürfte diese meine Ansicht eine Änderung erleiden müssen, ich meine, was die Rezitative anbelangt; ich halte in der komischen deutschen Oper Prosa für angemessener. Der Deutsche singt Rezitative in der komischen Oper immer, als wenn er einen Harnisch oder ein Priesterhemd an hätte.

Nun, geschätzter Freund, noch ein Grund, warum ich Ihr Libretto nicht komponiert hätte. Wo finden Sie Sänger, die diese Partien spielen können?! Wir wissen, welche Schwierigkeiten und Anstöße schon das Stück findet, und nun gar die Oper! . . . Die Donna Diana wäre allenfalls zu finden, Cäsar schon schwer; entweder spielt er und hat keine Stimme, oder es ist umgekehrt der Fall — glauben Sie mir: . . . gerade in dieser Gattung von Rollen bewegen sich unsere Tenoristen am traurigsten. Perin

¹⁾ Natürlich nach dem alten Lustspiel des Spaniers Moreto († 1668).

²⁾ „Hans Sachs“ war von Lortzing nach dem gleichnamigen beliebten Lustspiel von J. C. Deinhardstein († 1859) bearbeitet worden.

³⁾ Gemeint ist hier natürlich der Spohrsche, der aber nicht auf Goethe beruht.

⁴⁾ Diese Beispiele ließen sich aus neuerer Zeit noch sehr vermehren; man denke an die auf Schillerschen Werken beruhenden Opern Verdi's, an Reinthalers „Kätzchen von Heilbronn“, an Tschaikowsky's „Jungfrau von Orleans“, an Berlioz' „Beatrice und Benedict“, an Gounod's „Romeo und Julia“ usw.

⁵⁾ Daß man ein wirksames Theaterstück unverkürzt als Oper komponieren könnte, wie dies neuerdings nicht bloß etwa von Richard Strauß gemacht worden ist, daran dachte Lortzing nicht im entferntesten.

ist nun gar am schwersten zu finden, und auf diesen drei Säulen soll das Gebäude ruhen! Denn das Bißchen Pomp, Ballet etc. hat das Publikum zur Genüge gesehen. Und gesetzt auch, die Oper könnte vortrefflich besetzt werden, so fürchte ich noch immer für den Erfolg. Der Stoff ist nicht musikalisch¹⁾ genug, trotzdem daß durch Ihre Bearbeitung das Mögliche dafür getan ist . . .“

Gollmicks Erwiderung kennen wir ihrem Wortlaute nach nicht; wir können sie uns aber aus dem Briefe Lortzings an ihn vom 21. März 1844 rekonstruieren. Darin heißt es:

„Sie sagen und behaupten, gute Musik sei das belebende Prinzip guter Opern — sehr wahr, wenn nota bene der Text kein schlechter ist, und dennoch haben wir Beweise, daß Opern, in denen sich beides vereinte, nichts gemacht haben. Woran liegt das? An der Darstellung; es gibt einen Genre, den unsere guten Deutschen nun einmal platterdings nicht fassen können. Sie führen mir ‚Figaros Hochzeit‘ an. Ich halte das Buch, wenn auch für etwas frivol — aber doch für gut. Die Musik, darüber sind wir wohl beide einverstanden, ist — nicht übel! — Auf wie wenig Repertoiren hält sich die Oper — kann sie sich halten? — weil die Darsteller fehlen. Wo finden Sie jetzt einen Grafen, einen Figaro, eine Susanne, die den Anforderungen an Spiel und Gesang genügen? — Mit meinem ‚Zaren‘ — halten Sie mich nicht für einen arroganten Kerl, weil ich von Mozarts göttlichem ‚Figaro‘ auf mich komme — mit meinem ‚Zaren‘ sage ich, war es ein eigen Ding. Mag sein, daß das Sujet etwas Pikantes hat, mag sein, daß mir die Musik nicht mißglückt ist — die Oper ist auch zu leicht darzustellen, und die letztere Eigenschaft hat nicht wenig dazu beigetragen, sie durch die Welt zu bringen . . .“

Ganz anders verhält es sich mit meinem letzten Kindlein ‚Wildschütz‘; das Buch erachte ich für vortrefflich. Ich würde das Wort nicht gebrauchen, wenn es von mir²⁾ wäre; ich habe es allerdings opernmäßig bearbeitet, aber das gute Gerippe war doch vorhanden. Die Musik ist am Ende nicht von der Art, daß sie den Text geradezu umbrächte, und dennoch war der Erfolg der Oper an einigen Bühnen zweifelhaft. Warum? — Ich muß wiederholt das alte Lied singen — unsern deutschen Sängern mangelt durchschnittlich die Leichtigkeit des Spiels, des Vortrags, mit einem Worte, die zu dieser Operngattung erforderliche Salongewandtheit . . . Meiner langen Rede kurzer Sinn ist demnach, daß wir in Deutschland schon Konversationsopern geben können, daß nur nicht jede Gattung für uns paßt; unter diesen verstehe ich Opern wie ‚Figaros Hochzeit‘, die dem Publikum nur durch die Musik gefällt, und Sujets, wie Ihre ‚Donna Diana‘ . . .“

Zum Schluß sei noch eine Stelle aus einem Briefe vom 18. August 1850 angeführt, in dem Lortzing ein ihm von Ernst Pasqué zur Komposition angebotenes Zauberstück ablehnt. Sie lautet:

„Posito Ihr Werk genügte mir in allen Teilen, entschieße ich mich schwer zu derartigen Kompositionen; denn ebenso wie bei einer Oper niemand nach dem Dichter fragt, der doch so wesentliches Verdienst um den Erfolg besitzt, so legt — bei Produkten wie das Ihrige — wieder niemand Wert auf den Komponisten. Sie werden mir zwar den ‚Verschwender‘ anführen — das war aber auch ein Treffer von beiden Teilen³⁾, und ich bin nicht so eitel, zu glauben, daß ich mit meiner Musik — in sehr geringer Dosis — einem derartigen Werke einen Relief zu geben vermöchte.“

¹⁾ Auch die köstliche, feine Musik E. N. von Rezniceks hat dessen „Donna Diana“ leider nicht dauernd auf dem Spielplan erhalten.

²⁾ Bekanntlich von Kotzebue (Der Rehbock).

³⁾ Text von Raimund, Musik von Konradin Kreutzer.

DER FÜNFTE KONGRESS DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

VON RICHARD H. STEIN IN BERLIN-WILMERSDORF

Die von Oskar Fleischer gegründete Internationale Musikgesellschaft will außer Musikern und Musikliebhabern in erster Linie die Musikforscher aller Kulturländer vereinen, um in gemeinsamer Arbeit Interesse für die musikwissenschaftlichen Disziplinen bei den Gebildeten aller Stände zu erwecken und so zur Vertiefung des musikalischen Lebens beizutragen. Zu diesem Zwecke schuf man eine Monatsschrift, gab vierteljährlich Sammelbände heraus und veranstaltete alle drei Jahre einen internationalen Kongreß. Der fünfte dieser Kongresse fand vom 1. bis zum 14. Juni in Paris statt und zeigte leider von neuem, daß die Internationale Musikgesellschaft bisher nicht geworden ist, was sie nach dem Wunsche und Willen ihres zu Unrecht beiseite geschobenen Gründers werden sollte (und wohl auch hätte werden können). Das wesentlichste Hemmnis der inneren Entwicklung wie der Wirkung nach außen war und ist eine weitverbreitete Unzufriedenheit mit den genannten Publikationen, die zwar stets (mit möglichst gerechter Verteilung) Beiträge in deutscher, englischer und französischer, zuweilen auch in italienischer Sprache enthielten, sonst aber den Wünschen und Bedürfnissen der außerdeutschen Nationen wenig entgegenkamen und vor allem das Interesse der praktischen Musiker wie auch der gebildeten Musikliebhaber ganz und gar nicht zu erwecken verstanden. Infolgedessen schufen sich die englische, die französische und die italienische Landessektion eigene Publikationsorgane, in denen sie außer bewährten Musikgelehrten auch hervorragende Persönlichkeiten unter den praktischen Musikern zu Worte kommen ließen, gelehrtes Spezialistentum zugunsten allgemeinverständlicher Erörterungen möglichst ausschalteten, die zeitgenössische Produktion gebührend berücksichtigten und auf diese Weise ein Zentralorgan für alle musikalisch Interessierten ihres Landes schufen. Die deutschen Publikationen hingegen wurden immer mehr eine Sammelstätte für streng wissenschaftliche Arbeiten, die wegen ihrer oft allzu fühlbaren Tendenz „la science pour la science“ für die überwiegende Mehrheit der Künstler und Kunstfreunde ohne Interesse waren, sowie leider auch für allerhand kompilatorische Produkte von betriebsamen Professoren-Schülern und anderen fleißigen Bücherwürmern, die anderwärts nicht untergebracht werden konnten. So ist es denn gekommen, daß sich in Deutschland die praktischen Musiker allmählich ganz von der Gesellschaft zurückzogen, und daß zurzeit keiner unserer führenden Tonsetzer ihr angehört, während in den übrigen Ländern zahlreiche hervorragende Komponisten Mitglieder der Gesellschaft und Mitarbeiter der Publikationsorgane wurden. (In Frankreich z. B. Debussy, d'Indy, Saint-Saëns, Widor und viele andere.) Da nun die deutschen Publikationen infolge ihres nur für Musikgelehrte interessanten Inhaltes bisher auch geschäftlich keinen Erfolg hatten, sondern alljährlich eine beträchtliche Zubuße erforderten, die der Verleger (Oskar von Hase, i. F. Breitkopf & Härtel) leisten mußte, so stellte dieser in der Generalversammlung vom 6. Juni den Antrag, die beiden Publikationen zu verschmelzen. Die Debatte, die sich an den Antrag anschloß, war zwar ziemlich lebhaft und zeigte deutlich die Unzufriedenheit der außerdeutschen Mitglieder mit den bestehenden Verhältnissen, hatte aber keinerlei Ergebnis, da nach dem Wortlaut der sehr revisionsbedürftigen Statuten die Einzelmitglieder (und die waren stark in der Mehrheit) nicht stimmberechtigt sind, sondern nur die Vorstände der Ortsgruppen usw. Meines Erachtens können umfangreiche musikwissenschaftliche Arbeiten nicht in einer

Monatsschrift publiziert werden, schon weil sie ungeteilt erscheinen müssen; man sollte deshalb die Sammelbände beibehalten, zugleich aber die Monatsschrift von Grund auf neu gestalten, damit sie den Zeitschriften der außerdeutschen Landesektionen nicht nur ebenbürtig, sondern überlegen wird und allmählich ein Band bildet, das alle einzelnen, alle Ortsgruppen und alle Landesektionen zusammenhält. Gelingt dies nicht, so droht der Internationalen Musikgesellschaft die Gefahr, daß sie sich früher oder später in eine Reihe von nationalen Musikgesellschaften auflöst. Die Kongresse können ein solches gemeinsames Band, wie es nur ein Vereinsorgan zu bilden vermag, niemals ersetzen; ganz abgesehen davon, daß sie nur alle drei Jahre stattfinden. Denn so befriedigend ihr Verlauf bisher auch immer war, es ist doch stets nur eine kleine Zahl von Mitgliedern, die über die nötige Zeit und die nötigen Mittel verfügt, um ihnen beiwohnen zu können. Und selbst unter diesen herrscht zurzeit so wenig Gemeinschaftsgefühl, dafür aber so viel kleinlicher Hader wegen wissenschaftlicher und persönlicher Streitfragen, daß bei dem Pariser Kongreß nur der glänzende äußere Rahmen und die Freude über die Mannigfaltigkeit des Dargebotenen ketzerische Gedanken über den Zweck und Wert der Kongresse zu unterdrücken vermochte.

Besonders erfreulich war diesmal die Erkenntnis, daß der künstlerische Teil (und nicht wie in Wien und London der gesellschaftliche Teil) der Veranstaltungen im Vordergrund stand. In der Komischen Oper hörten wir Teile der „Iphigenie auf Tauris“, des „Orpheus“ und der „Alceste“ von Gluck in vortrefflicher, auf bester Tradition gegründeter Wiedergabe, zu deren Gelingen vor allem die Damen Brohly, Calas, Isnardon, Litvinne, Tissier, die Herren Allard, Audouin, Chasne, de Creus und die von Frau Mariquita arrangierten Tänze beitrugen. Das von Paul Vidal nach guter alter, etwas hausbackener Art geleitete Orchester zeigte, über welche Zartheit und Innigkeit des Tones insbesondere die französischen Holzbläser verfügen. Auch die erste Aufführung des „Parsifal“ in deutscher Sprache unter Weingartners Leitung (die nicht auf dem offiziellen Programm stand) bestätigte diese Erfahrung. — Minder befriedigend verlief ein Konzert der „Schola de Saint-Louis“ im Saal Gaveau, die unter Leitung von Marc de Ranse a cappella-Chöre von Meistern der französischen Renaissance (Costeley, de Févin, Genet, Janequin, Josquin, Lejeune, de Sermisy und Thoinot-Arbeau) leidlich korrekt, aber ohne Wärme und feinere Klangschiattierungen vortrug. Zwischendurch bot das Quartett Borrel, das anscheinend ungenügend geprobt hatte, ein paar kleine Nippsachen, von denen drei Stückchen des wenig bekannten Cl. Gervaise am meisten gefielen. Den Anfang und Schluß des Konzertes bildeten Orgelvorträge des Organisten Joseph Boulnois. — Zu den schönsten Veranstaltungen des Kongresses gehörte ein Konzert mit Kammermusikwerken des 17. und 18. Jahrhunderts im Spiegelsaal des Schlosses von Versailles. Wer dachte daran, daß in demselben Saale vor ein paar Jahrzehnten die Proklamation des Deutschen Reiches stattfand? In unserer ruhelosen, verworrenen Zeit haftet kein Ereignis mehr an toten Gegenständen; aber jedes Möbelstück aus der Zeit des Sonnenkönigs ist uns noch heute ein lebendiger Zeuge kunstfreudigerer Zeiten, deren Schönheit und Romantik wohl nie wiederkehren wird. Sehr glücklich war der Gedanke, das Konzert in den späten Nachmittagsstunden stattfinden zu lassen. Als der Flötist Louis Fleury (durch Yvette Guilbert auch bei uns rühmlich bekannt) mit seiner Gattin am Clavecin eine entzückende Flötensonate von Blavet spielte, schimmerten die letzten Strahlen der Abendsonne durch den weiten, schweigenden Park vom Trianon her, in dem Ludwig XIV. mit Frau von Maintenon so manches Schäferstündchen verlebte. Und ... während allmählich der ganze Horizont erglühete, ertönten auf einmal inmitten flüsternder Stimmen aus einer kleinen Standuhr der armen Marie Antoinette sanft wie ein Hauch kleine leise Stückchen, bis schließlich dem zierlichen Flötenspielwerk der

Atem ausging. Als uns dann die leichten, flinken Einspänner in die Weltstadt zurückrollten, über den weiten „Platz der Eintracht“, auf dem einst die Guillotine stand, da klang noch manches von dem, was wir gehört hatten, in uns nach: Kantaten von Campra, Gervais und Montéclair, Stücke für Clavecin von Couperin, Daquin und Rameau, Chansons von Martini und unbekannten Autoren, sowie Sonaten von Couperin und Leclair (dem Älteren), um deren Wiedergabe sich die Damen Léon (Clavecin), Arger und Vallandri (Gesang), und die Herren Francell (Gesang), Hayot, Tilot und Salmon (Streichinstrumente) verdient gemacht hatten. — Am Vormittag desselben Tages fand in der Kapelle des Justizpalastes ein Konzert statt, dem ich leider nicht beiwohnen konnte. Auf dem Programm standen liturgische Stücke aus dem 11. und 12. Jahrhundert (von Abailard, Fulbert de Chartres und Robert dem Frommen), ferner Denkmäler der ars antiqua (von Guiraut, Pérotin, Riquier u. a.), und endlich als Beispiel für die ars nova eine aus Stücken von Dufay, Fleurié und Tapissier zusammengestellte Messe. Die Bearbeitung der einzelnen Werke rührte von A. Gastoué her, die Ausführung war dem von M. Drees geleiteten Chor der Kirche St. François-Xavier anvertraut, und als Solisten wirkten Fräulein Babaïan sowie die Herren Jouanneau und Tremblay mit. — Auch weiterhin gab es Kirchenmusik in überreichem Maße zu hören. In der Kapelle des von Ludwig XIV. gebauten Invalidenhospitals wurden vom Chor und Orchester der Händelgesellschaft unter Leitung Félix Raugel's Musikstücke des 16.—18. Jahrhunderts vorgetragen, unter denen ein Miserere von Lully und ein Benedictus von Lalande besondere Hervorhebung verdienen. Zwischen weiteren Werken von Bouzignac, M.-A. Charpentier, Josquin und Rameau spielte der vortreffliche Organist Joseph Bonnet Orgelstücke von Le Bégue, Clérambault, Couperin, de Grigny, Du Mage, Marchand, Raison und Roberday. — Interessanter noch waren Vorträge hugenottischer Musik, die in der schmucklosen, jeden Frohsinn bannenden „Kirche des Heiligen Geistes“ von einem kleinen Chor unter Leitung J. Jemain's zu Gehör gebracht wurden. Der verdienstvolle Musikforscher Henri Expert gab zu den einzelnen, meist in düster-feierlichem Tone gehaltenen Gesängen, die fast sämtlich von Goudimel und Lejeune herrührten, ebenso kurze wie treffliche Erläuterungen. Besonders lehrreich war die Gegenüberstellung von Vertonungen desselben Textes durch verschiedene Komponisten. Als Kuriosum sei hierbei erwähnt, daß der französische Übersetzer der biblischen Texte derselbe Clément Marot ist, dessen witzige und höchst weltliche Epigramme auch in Deutschland einem kleinen Kreis von Bibliophilen in einer ausgezeichneten Übersetzung zugänglich gemacht worden sind. — Tiefen Eindruck hinterließ eine liturgische Feier in der kleinen, weihvollen armenischen Kirche, bei der die Damen Babaïan, Berberian und Kavanoz, sowie die Herren Chah-Mouradian, Haïk, Kibarian, Komitas und Miskjian mitwirkten. Die Rezitative der Priester gruppieren sich um einen Grundton mit zwei Ganztonschritten abwärts sowie einem Halbton- und einem Ganztonschritt aufwärts, sind also zumeist etwas monoton. In den Gesängen aber herrscht eine bewundernswerte Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, eine tieffinnere Frömmigkeit, und rein musikalisch eine überaus edle melodische Linie, die zwar wegen ihrer zahllosen, unendlich feinen Nuancen für uns schwer zu übersehen ist, aber doch allenthalben eine innere Gesetzmäßigkeit offenbart. Die Chöre der Frauen und Männer geben zu den — stets einstimmigen — Gesängen ganz leise ein Quintenintervall an. Und, seltsam: trotz dieser Stütze der Harmonik fühlt man sich allenthalben jenseits von Dur und Moll. — Moderne französische Kirchenmusik gab es in der Basilika der Heiligen Clotilde zu hören: drei nicht eben bedeutende Werke von César Franck (der hier seines Amtes waltete), sowie kleinere Schöpfungen von Bordes, Dubois, Fauré, d'Indy und Saint-Saëns. Außerdem soll, wie einige wenige erfahren hatten, in der Eustachiuskirche

eine Messe von L. Vierne aus Anlaß des Kongresses aufgeführt worden sein. Sonst lernte man leider von moderner französischer Musik offiziell so gut wie gar nichts kennen. Privatim hörte ich mit einigen anderen Kongressisten in der Komischen Oper außer einem schon älteren Werke von Bruneau („Le Rêve“) ein neues, farbenreiches Tanzpoem „La Péri“ von Dukas, der bei uns viel zu wenig bekannt ist. (Wir kennen von ihm in Deutschland nicht einmal seine Oper „Ariane und Blaubart“, sondern eigentlich nur seinen „Zauberlehrling“.) — Als Besonderheiten waren noch geboten ein Konzert mit brasilianischer Musik und ein Konzert des „Orfeo Catalá“ von Barcelona. Das brasilianische Konzert, das der Dirigent Elpidio Pereira mit einem ungenannten Orchester unter Mitwirkung der Sängerinnen M. Koenig und Clotilde de Rio Branco sowie einer fast noch im Kindesalter stehenden, bildschönen Rezitatorin Luiza Amelia Bocayuva veranstaltete, brachte Werke der Komponisten Braga, Gomez, Miguez, Nepomuceno, Oswald und Pereira, wie auch der Komponistinnen Gina de Araujo und Hortensia Hamoir de Rio Branco, die keinerlei besondere Eigenart verrieten und sich (von einigen Bizarrerereien abgesehen) in allzu populären Bahnen bewegten. Demgegenüber werden die wenigen Kongreßteilnehmer, die noch die Sängerschar aus Barcelona hörten, voller Bewunderung über die in ihrer Art vollendete Vortragsweise des Chores sein. Es sind eigentlich lauter Naturstimmen, die sich hier zu einem trefflich geschulten Ensemble vereinigt haben, und bei den Tenören klingt daher die offene Tongebung für unsere Ohren etwas gewöhnlich; aber die rhythmische Präzision und die Feinheit der Klangabtönungen verdienen uneingeschränktes Lob. Den stärksten Eindruck machten populäre, katalanische Chansons (von Cumellas-Ribo, Lambert, Mas-Serracant, Millet, Morera, Noguera und Romeu), während man einige andere Kompositionen (von Meistern des 16. Jahrhunderts wie Brudieu, Jannequin, Josquin, Palestrina und Victoria) doch schon erheblich besser gehört hat. Als besonders reizvoll verdienen noch einige spanische Originalkompositionen von Clavé, Nicolau und Pedrell erwähnt zu werden, deren fremdartigem Zauber sich wohl niemand verschließen konnte. Dirigiert wurde der seit 23 Jahren bestehende, jetzt etwa 250 Sänger und Sängerinnen umfassende Chor von seinem Gründer Lluís Millet, der — besonders bei den anwesenden spanischen Landsleuten — reichen Beifall fand. Einen entzückenden Anblick gewährten mit ihren duftigen weißen Spitzentüchern auf den schwarzen Haaren die weiß gekleideten jungen Mädchen, die merkwürdigerweise im Sitzen sangen, während die männlichen Mitglieder des Chores, wie bei uns, standen. — Ein besonderes Lob verdient noch bei fast allen Konzertveranstaltungen die aparte und geschmackvolle Ausstattung der Programme, die geradezu vorbildlich genannt werden kann, wenngleich das sehr große Format etwas unpraktisch war.

Der wissenschaftliche Teil des Kongresses fand auch diesmal nur bei einer verhältnismäßig kleinen Schar von Kongreßteilnehmern Interesse. Man hatte acht Sektionen eingerichtet (weltliche und religiöse Geschichte, Ästhetik, Ethnologie, Akustik, Instrumentenlehre, Bibliographie, Theorie und Unterricht), hatte ihnen auch weit mehr Zeit eingeräumt als bei dem letzten Kongreß in England, aber es war doch nicht zu vermeiden gewesen, daß fast stets in zwei oder drei Sektionen zugleich verhandelt wurde, sodaß die Vortragenden vor einem nur kleinen Häuflein von Zuhörenden (etwa 4—16) sprachen. Am eifrigsten wurde in der bibliographischen Sektion gearbeitet, in der u. a. H. Expert, L. de la Laurencie, H. Prunières, F. Raugel (Paris), A. Schering (Leipzig) und G. Schulz (München) diskutierten. Die Themen aller Vorträge zu nennen, ist im Rahmen eines kurzen Berichtes unmöglich (es waren ungefähr 75); und eine besondere Würdigung derjenigen „communications“, die ich hören konnte, würde vielleicht eine Ungerechtigkeit gegen andere, möglicherweise

weit interessantere und verdienstvollere Vorträge bedeuten.¹⁾ Im übrigen geht meine persönliche Ansicht nach wie vor dahin, daß man unwichtige Mitteilungen und Vorträge, die zu Diskussionen keinerlei Anlaß bieten, rücksichtslos ausschließen sollte. Es kommen doch wahrlich nicht Hunderte von Musikern und Musikgelehrten aus allen Weltteilen zusammen, um ein paar Worte über irgendeinen mit Recht vergessenen Musiktreibenden vergangener Zeiten oder irgendein gleichgültiges, in einer Bibliothek aufgefundenes Epigonenwerk u. dgl. zu hören. Was von derartigen Vorträgen und Mitteilungen irgendwie belangvoll ist, erscheint ja zudem über kurz oder lang im Druck und ist dann allen Interessenten zugänglich. Bei den Kongressen sollten (von besonders wichtigen Mitteilungen abgesehen) überhaupt möglichst wenig Vorträge gehalten, dafür aber interessante wissenschaftliche und künstlerische Fragen erörtert werden, die nur durch unmittelbaren Meinungsaustausch zu klären sind, und zwar in Plenarsitzungen, von denen man rechtzeitig Kenntnis erhält. Diesmal wußte man oft nicht einmal, wer sprechen würde; so geriet ich z. B. eines Tages in eine Sektion, in der ein Engländer sprach und außer mir nur noch drei Franzosen, ein Deutscher und ein geistlicher Herr unbekannter Herkunft anwesend waren, die allesamt kein Englisch verstanden, auch etwas ganz anderes hören wollten, aber doch aus Rücksicht auf den Vortragenden geduldig bis zum Schluß ausharrten. Ein Amerikaner machte gelegentlich die witzige Bemerkung, wenn der nächste Kongreß in Berlin stattfände, dann solle man Richard Strauß, Max Reger oder Arnold Schönberg bitten, einen Vortrag darüber zu halten, warum die deutschen Komponisten von der deutschen Musikwissenschaft und ihren Vertretern nichts wissen wollten; das würde eine gewaltige Zuhörerschar anlocken und eine ungemein interessante Diskussion entfesseln. Übrigens fand in Paris wenigstens eine interessante Plenarsitzung (wenn auch ohne Diskussion) statt: Dr. M. Marage, der an der Sorbonne Vorlesungen über die Physiologie der Sprache und des Gesanges abhält, sprach im Amphitheater Richelieu über „Die Photographie der Stimme“ und zeigte mit Hilfe von Lichtbildern sowie kinematographischen Projektionen, wie sich jede kleine Abweichung von der normalen Bildung der Vokale, Konsonanten und Töne photographisch genau registrieren läßt. Seine hochinteressanten Ausführungen fanden reichen und wohlverdienten Beifall.

Der gesellschaftliche Teil des Kongresses wird bei aller gerechten Würdigung und dankbaren Anerkennung des Dargebotenen manche Kongreßteilnehmer etwas enttäuscht haben. In England gab es eine Einladung der Regierung zu einem Lunch im Parlamentsgebäude, einen Empfang großen Stils beim Lord Mayor im Mansion House usw. Dergleichen offizielle Empfänge und Einladungen fehlten in Paris ganz. Und den privaten Empfängen fehlte fast stets das eigentlich Gesellschaftliche; sie waren mehr Konzertveranstaltungen mit oder ohne nachfolgenden kleinen Imbiß. — Den Anfang bildete ein von der Zeitung Excelsior veranstalteter Empfang, an dem nur wenige Kongressisten teilnehmen konnten, weil die meisten überhaupt nichts von ihm erfahren hatten. — Am Abend desselben Tages gab es einen Empfang durch

¹⁾ Hier wenigstens die Namen aller Vortragenden (denen je etwa 10 Minuten Zeit gegönnt war): Antcliffe, Arnheim (Fräulein), Barini, Bertheaume, Bewerbung, Biehle, Bouvet, Choisy, Claudius, Collin, Corbeth-Smith, Corbierre, van Dyck-Bingham, Ecorcheville, Expert, Fuller-Maitland, Gandillot, Gerold, Grattan-Flood, Griveau, Güttler, Hennerberg, Huré, Kennedey-Fraser (Frau), Khan, Komitas, Kraus, Krohn, Lafontaine, Launis, de la Laurencie, Lineff (Frau), Lyon, Macdougall, Machabey, Mann (Fräulein), Masson, Mathias, Melchissédec, Müller, Nodon, Opienski, Parent, Pereira, Peyrot, Prunières, Raugel, Reysschoot, Schering, Scheurleer, Schulz, Sihleanu, Sizes, Springer, Terry, Tessier, Thiberge, Tiersot, Torrefranca, Vinée, Weinmann, Wellesz, Wolfrum.

die Pariser Ortsgruppe der Gesellschaft, der mit Vorträgen von Liedern und Klavierstücken moderner französischer Komponisten (Debussy, d'Indy, Ravel, Widor u. a.) begann und mit einem zwanglosen Beisammensein endete. Auch wer im allgemeinen nicht für Festrednerei ist, hatte hier wohl eine kurze Begrüßungsansprache erwartet. — Am nächsten Tage folgte die feierliche Eröffnung des Kongresses in der Sorbonne, bei der unter anderen der Präsident der Gesellschaft, Jules Ecorcheville, in seiner ruhig-vornehmen, weltmännischen Art, und der Ehrenpräsident des Kongresses, Louis Barthou, mit dem Temperament des geborenen Parlamentariers sprach. — Nach der Generalversammlung fand ein „Empfang“ beim „Figaro“ statt. Es war zwar niemand da, der „empfangen“ hätte, aber es wurden von dem „Bärner Septett“ hübsche französische Volksweisen vorgetragen, an die sich einige Rezitationen von Mitgliedern der „Comédie Française“ anschlossen; ferner hörte man noch a cappella-Chöre von Paul Le Flem und spanische Tänze, die Ricardo Viñes spielte. — Weit bedeutungsvoller in musikalischer und gesellschaftlicher Hinsicht war ein Empfang bei der Fürstin von Polignac. Was die Revolution von dem französischen Adel übrig gelassen hat, das lebt jetzt entweder auf alten Besitzungen oder in kleinen Pariser Privatpalästen hinter dem prächtigen Sternplatz, fern von aller Politik und allem öffentlichen Leben. Hier liegt auch, ganz im Grünen geborgen, das Palais der Fürstin, in dem sich zu einem mit feinem Geschmack arrangierten Konzert außer den Kongreßteilnehmern gar manche bekannte Persönlichkeit eingefunden hatte. Während der greise Saint-Saëns, frisch und elastisch wie immer, zwei Klaviersachen von Rameau spielte, folgte Gabriele d'Annunzio mit schwärmerischen, etwas müden Augen, von einem Kranze junger Damen umgeben, jeder seiner Bewegungen; und wiederum, als Wanda Landowska entzückende kleine Stückchen am Clavecin mit all ihrem Charme hatte erklingen lassen, war Saint-Saëns einer der ersten, der ihr galant und herzlich seine Anerkennung bezeugte. Fast überreich erschien die Fülle der Gaben: der feinsinnige Geiger Jacques Thibaud trug Werke von Gaviniés und Leclair vor, die Damen Bonnard, de l'Isle und Vallin-Pardo sangen Arien und Romanzen von Dalayrac, Grétry, Lully und Mondonville, und ein kleines Orchester unter Paul Vidals Leitung spielte Kompositionen von Gossec, Méhul, Naudot, Rameau und Rousseau. — Das letzte festliche Ereignis war für die meisten Kongressisten ein schon zwei Tage vorher veranstaltetes Bankett im Grand Hôtel gewesen. „Offert à Monsieur le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts par le Congrès International de Musique“ stand eigenartigerweise auf den hübschen Menu-Karten. Am Schlusse des Diners sprach als erster nochmals der Präsident Jules Ecorcheville; seine kurzen und herzlichen Worte wurden gleich denen seines deutschen Kollegen Adolf Sandberger wiederholt durch Beifall und lebhaftige Zustimmung unterbrochen. Als dritter und letzter Redner ließ sich in geistvollen, aber allzu langatmigen Ausführungen Louis Barthou vernehmen. Der ehemalige „Président du Conseil“ ist nicht nur ein kluger Abgeordneter, sondern (unter den Politikern eine seltene Erscheinung) auch ein künstlerisch feingebildeter Mann, der ein gutes Buch über Mirabeau geschrieben hat und voraussichtlich ein Fauteuil in der Akademie erhalten wird, sobald wieder einmal einer der „Unsterblichen“ gestorben ist. Jedenfalls waren es nicht, wie viele glaubten, vorwiegend politische Gründe, aus denen man ihm das Ehrenpräsidium des Kongresses angeboten hatte. Nach Aufhebung der Tafel wurde dann noch eine kleine komische Oper von Monsigny unter Leitung von G. Grovlez geboten, bei der die Damen de l'Isle und Mathieu-Lutz, sowie die Herren Alberti, Francell und Vaurs mitwirkten. Besonderen Beifall fanden die von M. Staats arrangierten Tänze am Schluß, die den Teilnehmern Gelegenheit gaben, die zierliche, graziöse Tänzerin Aida Boni von der Großen Oper

zu sehen. (Sie war leider so ziemlich das einzige, was man von der Großen Oper zu sehen bekam.) —

Der nächste Kongreß findet in Berlin statt, da Hermann Kretzschmar, der übrigens auffälligerweise gleich manchen seiner Getreuen in Paris nicht erschienen war, der neue Präsident sein wird. Wer die Ämter des Schriftführers und Schatzmeisters erhält, ist zurzeit noch ungewiß. In der Generalversammlung vertrat G. O. Sonneck (Washington) mit sehr vorsichtigen und geschickten Worten die durchaus vernünftige Ansicht, daß die Präsidialämter nicht Privilegien einiger weniger sein dürften, daß man überhaupt jede Stagnierung vermeiden und auch einmal jüngere Leute ans Ruder kommen lassen müsse; das könne der weiteren Entwicklung der Gesellschaft nur förderlich sein. Ferner solle man den internationalen Charakter der Gesellschaft — wenn irgend möglich — dadurch zu wahren suchen, daß man im Falle der Designierung Kretzschmars zum nächsten Präsidenten, die beiden anderen Ämter nicht gleichfalls Deutschen übertrage; im übrigen würde es ja auch zur Entlastung des Verlegers von Arbeit und Verantwortung dienen, wenn er nicht wie bisher zugleich das Amt des Schatzmeisters verwalte. D. F. Scheurleer (Haag) äußerte sich sachlich-vornehm in ähnlicher Weise; auch er wünschte, daß der internationale Charakter der Gesellschaft in der Zusammensetzung des Präsidiums zum Ausdruck käme. Oskar von Hase erklärte daraufhin, daß er trotz der ihm gewidmeten anerkennenden Worte keinesfalls eine Wiederwahl als Schatzmeister annehmen werde. Es kommt nunmehr alles auf Hermann Kretzschmar an, da der Präsident bei der Besetzung der beiden Nebenämter den Ausschlag gibt. Er ist sicherlich der rechte Mann, der alles zum Guten führen könnte, vorausgesetzt, daß er neben seinen vielen anderen Ämtern genug Zeit dazu findet, sich den Interessen der Gesellschaft mit einigem Eifer zu widmen. Keinesfalls kann und darf das Präsidium der Internationalen Musikgesellschaft ein Amt sein, das man nur beiläufig ehrenhalber mitnimmt. Zumal in der jetzigen Zeit nicht. Vielleicht ist es gestattet, hierbei den Wunsch zu äußern, daß der neue Präsident auch an den Publikationen tätig mitarbeiten und seine wertvollen Aufsätze nicht wie bisher ausschließlich den Grenzboten und den Peters-Jahrbüchern überlassen möge. Gelingt es seinem Einfluß, den Inhalt der Publikationen den allgemeinen Bedürfnissen anzupassen und die deutschen Musiker von Rang zu gewinnen, so kann die Internationale Musikgesellschaft, die ja bereits die Mehrzahl der namhaften Musikgelehrten aller Kulturländer sowie einen großen Teil der bedeutendsten außerdeutschen Musiker zu ihren Mitgliedern zählt, zu einer Vereinigung von überragender Größe und Bedeutung werden. Und: Gelingt es dem neuen Präsidium nicht, die Klippe zu vermeiden, die der Gesellschaft — zumal von deutscher Seite her — droht, so wird man ihm (mit Recht oder Unrecht) die Schuld für einen etwaigen Schiffbruch aufbürden. Dem bisherigen Präsidenten — das wollen wir am Schlusse nicht vergessen — gebührt vor allem (wenn auch nicht allein) für die große, mit Schwierigkeiten und Opfern mannigfachster Art verbundene Arbeit, die er anläßlich des im ganzen wohlgelungenen Pariser Kongresses geleistet hat, der aufrichtige und herzliche Dank der Kongreßteilnehmer sowie aller derer, die an dem Gedeihen der Gesellschaft ehrlichen Anteil nehmen und sie ohne egoistische oder engherzig nationalistische Tendenzen zu fördern suchen.

XV. SCHWEIZERISCHES TONKÜNSTLERFEST IN BERN

(27.—28. JUNI 1914)

VON EDUARD TRAPP IN ZÜRICH

Der rührige Schweizerische Tonkünstlerverein ging in diesem Jahre von seiner Gepflogenheit ab, im Rahmen seines Jahresfestes ausschließlich neue Kompositionen seiner Mitglieder zur Aufführung zu bringen. Man wollte in der großen Festhalle der Schweizerischen Landesausstellung, die auf allen Zweigen des Gewerbes, der Landwirtschaft, der Wissenschaften und der Künste ein wirklich imponierendes Spiegelbild schweizerischer Leistungsfähigkeit darstellt, gewissermaßen eine „Schweizerisch nationale Musikschau“ bieten und zog deshalb bewährte Namen mit Werken heran, die ihre Feuerprobe schon gelegentlich früherer Feste oder in Konzertsälen während der letzten Jahre bestanden haben.

Vier Konzerte verteilten sich auf die beiden Festtage. Das erste wurde durch einen a cappella-Doppelchor: „Der 117. Psalm“ (op. 112) von Otto Barblan (Genf), eine vornehm empfundene Komposition von sorgfältigem Chorsatz eingeleitet. Fritz Niggli (Zürich), Walter Courvoisier (München) und der verstorbene Berner Musikdirektor Carl Munzinger waren mit Liedern für eine Singstimme und Klavier vertreten, unter denen die Gesänge des Erstgenannten — von Clara Wirz-Wyß tonschön und ausdrucksvoll dargeboten — den tiefsten Eindruck hinterließen. Ein echtes Empfinden sprach aus ihnen und ihr Klaviersatz verriet durchweg einen geschmackvollen Musiker. In den Kompositionen Courvoisier's, denen die Basler Altistin Maria Philippi eine ideale Interpretin war, schien mir manches zu gekünstelt. Den Liedern Munzingers eignet schlichte Melodik; Johanna Mühlmann-Dick sang sie recht ansprechend. Von E. R. Blanchet (Lausanne) spielte Rudolf Ganz drei fleißig gearbeitete Klavierstücke und von Emil Frey (Moskau) hörte man eine etwas prätentiöse, improvisatorisch wirkende „Sonata drammatica“. Den Höhepunkt erreichte dieses erste Konzert in seinem Schlußwerk, den ausgezeichneten Quartetten nach Texten aus Goethes „Westöstlichem Divan“ für vier Solostimmen und vierhändige Klavierbegleitung von Hans Huber (Basel), einer Serie entzückender Weisen von melodischen, harmonischen und rhythmischen Reizen. Als Ausführende bewährten sich Elsa Homburger (Sopran), Maria Philippi (Alt), Alfred Flury (Tenor), Paul Böppler (Baß) und am Klavier der Komponist und Ernst Levy.

Das zweite Konzert diente großer Orchestermusik; in Friedrich Hegars prächtiger Festouvertüre wurde ihm ein schwungvoller Auftakt gegeben. Prof. Henri Marteau spielte das 1. Konzert (c-moll) für Violine und Orchester von Emil Jaques-Dalcroze (Dresden-Hellerau), dem es nicht an warmer Melodik und geistreichen Wendungen fehlt, mit allen Vorzügen seiner violinistischen Künstlerschaft. Pierre Maurice (München) steuerte dem Programm seine poesievollen Stimmungsbilder „Der Islandfischer“ — nach Loti's gleichnamigem Roman — bei, von Gustave Doret (Paris) hörte man die stimmungsvolle und mit reichem technischen Können geschaffene Gesangsszene für eine Altstimme (Maria Philippi) und Orchester, und Hans Huber beschloß auch dieses Konzert mit einem Meisterwerk, der groß angelegten, in Erfindung, Empfindung und Instrumentation gleich bedeutenden e-moll Symphonie, zu deren Schlußsatz sich der Komponist durch mehrere Gemälde Böcklins angeregt fühlte.

Das dritte Konzert war der Kammermusik gewidmet mit einem vom Quartett der Bernischen Musikgesellschaft — den Herren Brun, Tromp, Cousin und Renaud — in ausgezeichneter Weise wiedergegebenen Streichquartett No. 2 in D-dur von Alexandre Denéréaz (Lausanne), einem mit gutem Formsinn aufgebauten Werke, dem ebenfalls fein gearbeiteten, erfindungsreichen Trio für Klavier, Violine und Violoncello (op. 14) von Volkmar Andreae (Zürich) — von W. de Boer, Fritz Reitz und dem Komponisten vorzüglich gespielt — und dem interessanten Streichquartett No. 2 in cis-moll von Hermann Suter (Basel), dem die Aufführung durch das Basler Quartett — die Herren Kötcher, Krüger, Kuchler und Treichler — bis auf einige rhythmische Ungenauigkeiten in befriedigender Weise gerecht wurde.

Das vierte Konzert hatte seinen Höhepunkt in der ersten Nummer seines Programms, der mit technischer Meisterschaft und gewaltigem Stimmungsausdruck zu glanzvoller Steigerung geführten Komposition: „Un chant de fête de Néron“, für Tenorsolo, gemischten Chor, großes Orchester und Orgel von Friedrich Klose (München). Die mit leuchtenden Farben erzielten musikalischen Schilderungen und das echte Empfinden, das aus jedem Takte dieses Werkes spricht, ließen den lebhaften Beifall, mit dem der Komponist und der tüchtige Solist (Rudolf Jung aus Freiburg) ausgezeichnet wurden, vollauf berechtigt erscheinen. „Trois poèmes païens“ für eine Singstimme und Orchester von Frank Martin (Genf) zeigten gutes musikalisches Fühlen ihres Schöpfers; ihre Darbietung litt aber unter der nicht besonders günstigen stimmlichen Disposition des Solisten Louis de la Cruz-Froelich, der sich auch musikalisch nicht immer ganz sicher zu fühlen schien. In einem Konzertstück in h-moll für Klavier und Orchester (op. 4) offenbarte Rudolf Ganz (Berlin) erfreuliche Erfindungskraft, und die Ausführung des Soloparts gab ihm Gelegenheit, seine bekannte pianistische Meisterschaft aufs neue zu beweisen. Karl Heinrich David (Basel) bot in seinem „Hohen Lied Salomonis“ für Sopran- und Tenorsolo, Frauenchor und Orchester ein großzügig angelegtes Werk von bedeutenden satztechnischen Qualitäten. In den beiden Solopartien bewährten sich bestens die Sopranistin Luise Debogis und der Tenorist Alfred Flury. Von Robert F. Denzler (Luzern) hörte man die zweite symphonische Tondichtung „Die Richmodis“ für großes Orchester und Orgel. Das Werk zeigt wiederum des jungen Tonsetzers erstaunliche Gewandtheit in der Beherrschung der Ausdrucksmittel des modernen Orchesters, wie auch seine starke Abhängigkeit von Richard Straußscher Tonsprache. Die Sagen und Begebenheiten, die sich an das Richmodishaus in Köln knüpfen, will Denzler mit dieser symphonischen Phantasie musikalisch zum Ausdruck bringen, und er tut es mit einer reichen Farbenpalette und kräftigen Pinselstrichen, denen man zugestehen muß, daß sie von einer temperamentvollen Hand geführt sind. Othmar Schoeck (Zürich) endlich war mit seiner durch guten Stimmungsgehalt und reiche Erfindung bedeutsamen „Dithyrambe“ für gemischten Doppelchor, Orchester und Orgel erfolgreich vertreten. Der Sängerschaft ist in diesen von höchster Begeisterung getragenen Chören allerdings reichlich viel zugemutet.

Die Vorbereitung und Aufführung der zum größten Teil ziemlich anspruchsvollen Werke bedurfte jedenfalls ein großes Maß an fleißiger und verständnisvoller Arbeit, deren Bewältigung dem Festdirigenten, Kapellmeister Fritz Brun (Bern), wie auch dem Orchester und den beteiligten Chören zu hoher Ehre gereichte.

REVUE DER REVUEEN

Zum 50. Geburtstag von Richard Strauß

II. Aus Tageszeitungen (Schluß)

BERLINER LOKAL-ANZEIGER, 11. VI. 1914. „Richard Strauß.“ Von Wilhelm Klatte. „... Und dann kam die Verwirrung. Bald sah man die Gespenster kunstmordender Sensationsexperimente, bald glaubte man aufatmend ein Zurücklenken in vertraute Bahnen feststellen zu sollen. So ging es von Überraschung zu Überraschung; Strauß blieb das ewige Problem — für die, die nur mit Menschenzungen redeten und hatten doch der Liebe nicht. Aber es mußte wohl so sein. Hat doch das verstandesmäßige Ästhetisieren an der Ausnahmeerscheinung, an der großen Persönlichkeit eigenen Gepräges noch stets Schiffbruch gelitten. Was in unseren gewaltig gärenden Zeitläuften zukunftssträchtig ist, was Abschluß, was Aufstieg bedeuten wird vor dem Richterstuhl der Geschichte, wer vermäße sich, das zu umgrenzen! Sicher ist aber, daß das buntelebte Bild der Geisteswelt dieser Tage um einen hohen Reiz ärmer wäre, wenn die Erscheinung des Künstlers und Menschen Richard Strauß darin fehlte. Wir beglückwünschen uns, wenn wir vom Schicksal erhoffen, der Lebens- und Schaffensjahre mögen ihm weiterhin noch reiche an Zahl beschieden sein.“

DER SAMMLER (Belletristische Unterhaltungsbeilage zur „München-Augsburger Abendzeitung“), 83. Jahrgang, No. 70 (11. VI. 1914). — „Richard Strauß.“ Von Paul Ehlers. „... das muß man natürlich wissen, daß Strauß z. B. Nietzsche und Wilde nicht deshalb in den Kreis seines Musikschaffens zog, weil sie gerade Sensation waren, sondern weil sich das Weltanschauungsgedicht des einen und das im Zauber der Worte eine schwül leuchtende Welterscheinung heraufbeschwörende Drama des anderen in ihm aufs schärfste widerspiegelten. Es mag uns freilich verwunderlich dünken, daß, wer sich an Nietzsches Höhenmenschen erhoben hatte, in die faulen Sümpfe der herodischen Entartung hat niedersteigen können. Das deckt unleugbar etwas Zwiespältiges im Gemüte unseres Meisters auf. Aber dieser Zwiespalt findet in seinem Künstlertume die Auflösung in eine höhere Einheit. Die ethische Persönlichkeit und der Phantasiemensch in ihm suchen wechselnd eine Entladung ihrer Spannung durch seine künstlerische Anschauungs- und Formkraft. Zuweilen treffen sie zugleich in ihrem Verlangen nach Äußerung zusammen, und dann entstehen die ganz großen, ebenso empfindungstiefen, wie formgewaltigen Werke, wie ‚Elektra‘ eines ist. Man kann bei alledem ruhig zugestehen, daß die Eingangspforte für die Anregungen, die er empfängt, bei Strauß mehr der Geist als das Herz ist, aber einerlei, woher sie kommen, so erfassen sie seinen ganzen Menschen und erfüllen ihn, bis er sich von ihnen losgeschrieben hat, vollständig...“

HAMBURGER FREMDENBLATT, 11. VI. 1914. — „Richard Strauß.“ Von Paul Stefan. „... Er ist der Dirigent Europas und Amerikas. Aber er ist mehr noch der Komponist dieser Welt und dieser Zeit. Auf seinen eigenen Wegen hat er sie durch die unerhörte Wucht seines Angriffs und durch die Versöhnlichkeit seiner Weise erobert. Diese Versöhnlichkeit ist kein Kompromiß, wie denn Strauß der ehrlichste Künstler immer gewesen und geblieben ist. Sie ist eine wunderbare Fähigkeit, nicht zu verletzen, sondern die Ahnung des Künstlerrechtes noch im Stumpfsten hervorzurufen; etwas ganz Herrliches, das Geschenk einer gütigen Fee, dessen niemand ohne Ehrfurcht gedenken sollte. Die es nicht hatten, wie Mahler, Pfitzner, Schönberg, sind nicht darum echte Künstler, oder gar, wie unsere

Entweder-oder-Menschen sagen, echtere Künstler. Ein Mahler verwarf Richard Strauß gegenüber den so durchaus unkünstlerischen Gedanken einer Rangordnung, eines Gegeneinander, indessen man sich gerade an der Vielfältigkeit so seltener Größe zu erfreuen hätte. Letzten Endes ist Straußens Versöhnlichkeit ein Band zwischen ihm und — den anderen, das nicht ihn hinab-, sondern diese anderen hinanzieht . . .“

HAMBURGISCHER CORRESPONDENT, 11. VI. 14. — „Richard Strauß.“ Von Max Loewengard. „... Er hat seine Entwicklung nicht von Wagner aus genommen, sondern von Mozart — nicht von einer ins Komplizierte differenzierten Kunst, sondern von der Kunst des klaren, unverhüllten Ausdrucks ewig gültiger, primärer Naturgesetze. Was an Wagner neu, kompliziert scheinen wollte, was an Strauß neu und kompliziert scheinen will — es ist hier wie dort nichts anderes, als der ins Komplizierte differenzierte Ausdruck für die ewigen Wahrheiten der Tonalität, des kadenzierenden Zusammenhangs — verständlich nur im Sinn der Stellvertretung für jene, weil nur aus dem Sinn der Stellvertretung entstanden. Die Kühnheit, die Neuheit seiner Ausdrucksweise konnte Strauß nur aus der ganz besonders klaren Erkenntnis, aus der ganz besonders feinen Empfindung für Tonalität und harmonische Logik erwachsen, nicht aus deren Verkennen, nicht aus deren Nichtachtung . . .“ „Er ist seinen eigenen Weg gegangen — so zielbewußt und sicher, daß er die Widersacher, die sich ihm in den Weg gestellt, unversehens überrannt hat. Einige davon haben ihm erstaunt nachgesehen — sind vor lauter Staunen ihm flugs nachgerannt und so gar in seine Gefolgschaft geraten. Es fehlt auch nicht an denen, die nörgelnd zur Seite stehen — die in jedem Zug seiner Eigenart ein neu-süchtiges, auf Sensation gerichtetes Experiment sehen wollen, die in jeder seiner künstlerischen Äußerungen den Satiriker wittern, der sich über die anderen lustig macht, dem man so recht nicht trauen darf. Es fehlt auch nicht an denen, die ihm die wirtschaftlichen Erfolge seines Wirkens aufnutzen. Der König kann es eben auch nicht allen recht machen. Darum ist er doch der König . . .“

MAGDEBURGISCHE ZEITUNG, 11. VI. 1914. — „Richard Strauß.“ Von H. „... Wenn Richard Strauß an seinem heutigen fünfzigsten Geburtstage sein Lebenswerk überblickt, so muß er sich sagen, daß er von der Gunst der Zeit immer höher und höher getragen wurde. Er besitzt schon seine Gedenktafel; seine Büste wurde enthüllt, ein Standbild fehlt zwar noch, aber er dürfte es noch selbst erleben; eine kleine Bibliothek wurde über ihn geschrieben. Einen Kampf um sein Lebenswerk, wie ihn Wagner führen mußte, hat er nie gekannt, und nie ist äußere Not über die Schwelle seines Heimes getreten. Viele seiner Lieder sind Allgemeingut der Konzertsäle geworden — in ihnen gibt er sich am einfachsten, natürlichsten. Seine symphonischen Dichtungen, namentlich aber ‚Tod und Verklärung‘ erhielten sich in der Gunst des Publikums, seine dramatisch-musikalischen Werke aber sind nur auf eine etwa zwei- bis dreijährige Wirkung gestellt, dann nehmen sie an Aufführungszahl rasch ab, und das neueste Werk muß den älteren helfend unter die Arme greifen. Das letzte, die ‚Joseph-Legende‘, zumal erscheint als das problematischste unter ihnen. Ohne allen Zweifel verkörpert sich in seinen Werken das wichtigste Stück modernen musikalischen Lebens, wenn auch über seinem Schaffen der Charakter unserer tondichterisch wie literarisch merkwürdig unproduktiven Zeit schwebt, denn wir sind auf diesen Gebieten nur Erben vergangener, reicherer Kulturperioden und haben allen gesunden Fortschritt an die Wissenschaft und die Technik abgegeben.“

DEUTSCHE ZEITUNG (Moskau), 13. VI. 1914. — „Richard Strauß.“ „... Sein Werk ist ... die abschließende Synthese der Kultur seiner Zeit. Wie Haydn die

ganze gezielte, fröhlich tändelnde Welt des Rokokos künstlerisch zusammenfaßte, Beethoven den Klassizismus und Humanismus der Goetheschen Zeit restlos in seine Schöpfungen umgoß, Schubert, Lortzing und Weber das Biedermeiertum und die jüngere Romantik festhielten, Wagner der älteren Romantik und der Epoche des aufkeimenden Individualismus bleibendes Leben gab, so zwang Richard Strauß den ganzen Geist der um die Wende der achtziger Jahre einsetzenden Neuromantik in lebendige Akkorde und entwickelte sich dann mit der Zeit und in der Zeit zum vollendeten Interpreten der tausendfältig schillernden modernen Kultur. Alle ihre Wandlungen und Ideale, ihr differenziertes, zersplittertes, aufgepeitschtes Fühlen, ihren Feminismus und Formalismus, ihre blutige Brunst und ihre ausgeprägten individualistischen Tendenzen perlen und sprudeln und schreien aus seinen Werken. Keine Zeit hat, als Ganzes genommen, ein derartiges Faugesicht, eine derartige, wie von einem Spektroskop auseinandergezernte Buntheit, eine derartige, aus den tiefsten Tiefen eines gequälten Menschentums aufkreichende Dissonanz aufzuweisen, wie die unserige, und bei keinem Künstler der Gegenwart finden sich alle diese Ausdrucksformen und Merkmale des Zeitgeistes und des zeitgenössischen Menschentums so vollzählig plastisch und so persönlich abgestempelt, wie bei Strauß ...“

ST. PETERSBURGER ZEITUNG, 12. VI. 1914. — „... Welch ein Meister ... ist er, wenn er sich nicht selbst zu geben braucht, sondern sich an ein Programm anlehnen darf und dieses kommentieren muß. Welch ein Geist, welche Erfindungskraft führt in solch einem Fall seine Feder — man denke etwa an das Widersacherstück aus dem ‚Heldenleben‘, an das Judenquintett aus der ‚Salome‘, an die ganze Wucht der ‚Elektra‘ — ich möchte fast sagen, je weniger Strauß seelisch beteiligt ist an dem, was er schreibt, desto besser wird es, je mehr der Kopf über das Gefühl dominiert, desto glänzender das Resultat. Strauß ist mehr Beobachter als Einfühler, er versteht es, wie ein Meisterschneider, den Schnitt des Kostüms für seine Figuren so zu wählen, daß sie vorteilhafter erscheinen, als sie sind, und Kleider machen Leute. Darum sind auch die Werke, in denen Strauß sein ‚Gemüt‘ nicht allzu deutlich zu Wort kommen läßt, die günstigsten, an der Spitze steht ‚Till Eulenspiegel‘.“

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN, 11. VI. 1914. — „Richard Strauß.“ Von Alexander Dillmann. „... Seine musikgeschichtliche Bedeutung beruht — soweit sie sich bis heute überblicken läßt — zunächst auf der außerordentlichen Entwicklung der musikalischen Ausdruckstechnik, der er neue Formen gegeben hat. Im großen wie im kleinen. Die in allen Farben der Instrumentationskunst schillernden Riesenorchester für die Straußschen Symphonieen, für ‚Salome‘ und ‚Elektra‘, andererseits die fein abgestimmte, proportionierte Kammermusik-Besetzung der ‚Ariadne‘-Musik, die Kühnheit und Verwicklung ihrer Harmonieen und Disharmonieen sind — zumal in der Meisterschaft der Form, in der sie Strauß beherrscht — die gewaltigsten technischen Neuerungen der Kompositionskunst während der letzten Jahrzehnte. Aber dieses formelle Moment allein würde selbstredend niemals den Wert der Straußschen Schöpfungen begründen. Denn die Technik ist auch in der Musik nur Mittel zum Zweck. Und dieses Mittel versagt, wenn der Form der Inhalt fehlt; der musikalische Gedanke; der innere Gehalt der Musik, der allein zur Seele des Menschen spricht. Auch hier hat Richard Strauß neue Werte geschaffen und eine Verbindung von Form und Inhalt gegeben, wie sie in der modernen Musik in dieser Art von keinem anderen erreicht ist. Eine Zeitlang allerdings schien es, als ob sich bei Strauß die Technik zum spielerischen Selbstzweck verdichten

wollte. Man konnte glauben, es verberge dieser große ‚Könner‘ hinter seiner Technik oft nur den Mangel an wertvollen musikalischen Gedanken. Allein es war wohl nur der Schein des technischen Aufwandes, der gegen ihn sprach. Wer durch die zuerst ungewohnt anmutende, gewaltige Hülle drang, der gewährte die Schönheit und die Wahrheit, die allerdings oft die Nerven angreifende Wahrheit dieser Musik . . .“

PRAGER TAGBLATT, 11. VI. 14. — „Richard Strauß.“ Von Ernst Rychnovsky.

„. . . Proteusartig spricht jedes dieser Werke zu uns. Kein Stillstand ist da, kein Wiederholen des einmal angeschlagenen Tones, ein unablässiges, nimmer müde werdendes Weiterarbeiten in der Richtung, dem musikalischen Ausdruck die schärfste Prägnanz zu geben, mit musikalischen Mitteln, vor allem mit der Orchesterfarbe, die Phantasie auszuweiten, sie in Reiche zu führen, in die bisher niemand den Blick zu werfen wagte. Wie sehr ihm das gelungen ist, wer von uns wüßte das nicht, wenn Salomes wilde Lüste und Elektras Rasen, im ‚Rosenkavalier‘ süße Sinnlichkeit und gierige Brunst und in ‚Ariadne‘ das Schwelgen im Melos die Herzen höher schlagen lassen und den Puls beschwingen? Kein Zweifel! Von allen Komponisten unserer Tage hat niemand so nachhaltig auf unsere Kunst gewirkt wie Richard Strauß. Er hat ihre Haltung bestimmt, er hat ihren Sprachschatz erweitert. Der reife Mann, dessen Kunst Sturm und Drang überwunden, darf, von der Sonnenhöhe rückschauend, das stolze Bewußtsein in der Brust tragen, daß er seines Geistes Zeichen der Gegenwart mit ehernen Griffel einprägt, und er darf überzeugt sein, daß ihm die Liebe aller entgegen schlägt, die ihn und seine Kunst kennen.“

PESTER LLOYD, 11. VI. 14. — „Richard Strauß.“ Von August Beer. „. . . Man

hat die Empfindung, daß er noch zu Weiterem, zu Höherem ausholen wird, daß man auf unvermutete Entwicklungsmöglichkeiten gefaßt sein darf, daß diese geniale Künstlernatur der letzten, reinsten Klärung erst entgegengeht. Er ist ein Vielseitiger, einer jener Universalisten der Musik, denen wir in unserer auf die Spezialität gerichteten Zeit immer seltener begegnen. Absolute Musik und dramatisches Schaffen gehen nicht mehr Hand in Hand, sind ja zumeist durch hohe Schranken streng voneinander geschieden. Das zeigte sich an den zwei bedeutendsten Musikgenies des verflossenen Halbjahrhunderts, an Brahms, der nur in absoluter Musik und den ihr verwandten Formgebilden lebte und webte, andererseits an Richard Wagner, dem gewaltigen Musikdramatiker. Mit Richard Strauß wurde wieder eine Doppelnatur geboren, welcher das symphonische Gestalten so selbstverständlich ist wie der durchdringende Blick für die Bühne und ihre so ganz verschiedenen Voraussetzungen. Nach beiden Richtungen hat er sich intensiv betätigt, in aufsteigender Linie Werke geschaffen, die man zu den weitaus bedeutendsten und eigenartigsten der Jetztzeit zählen muß.“

FREMDEBLATT (Wien), No. 159 (11. VI. 14). — „Richard Strauß.“ Von Richard

Batka. „. . . jedenfalls muß ihm das Verdienst bleiben, daß er die nach Wagners Tode ermüdete Musikwelt, die sich gern für längere Zeit auf die Bärenhaut ihrer letzten Errungenschaften gelegt hätte, aus der Bequemlichkeit aufgerüttelt und sie gezwungen hat, sich Freiheit und Leben täglich neu zu erobern und gegen die Angriffe von links und rechts zu verteidigen, immer wieder über das Wesen der Tonkunst nachzudenken. So ist er denn einer der großen ästhetischen Gewissenswecker unserer Zeit geworden. Männer seiner Art kennzeichnet von Anbeginn die große Schnelligkeit ihrer geistigen Entwicklung. Sie sind geborene Überwinder . . . Dieses rasche Überwinden seiner jeweiligen Seelenzustände ist etwas

echt Modernes. Es tritt zuerst bei Wagner auffallend in die Erscheinung, bekommt von Nietzsche die philosophischen Weihen, und Strauß schlägt damit schon geradezu Rekorde. Fast jedes größere Werk markiert eine neue Phase. Mit mehr Recht als einst Robert Schumann, darf er von sich sagen, daß ihn alles Bedeutende der Zeit ergreift und in ihm nach Ausdruck ruft! Ein Programmensch, der sein Leben lang nur eine Schanze einer geistigen Hochburg behauptet und verteidigt, ist er nun einmal nicht, sondern ein Impressionist, um nicht zu sagen: ein musikalischer Journalist größten Stils, der auf alle Eindrücke des zeitgenössischen Geisteslebens mit seiner glühenden Phantasie unmittelbar reagiert.“

NEUE FREIE PRESSE (Wien), 10. VI. 1914. — „Richard Strauß.“ Von Julius Korngold. „... Mit einer glänzenden Keckheit schlug der aufrührerische Programmusiker über die Stränge, der, darauf bedacht, seiner Kunst die letzten Verdeutlichungen abzurufen, auch auf die letzten Erweiterungen der Darstellungsmittel ausging. Unvergleichlich begabt in allen Dingen der Technik, konnte er auch, was er wollte. So daß dieses Technische voranzustehen schien, um neben bestrickenden Vorzügen auch manches Anfechtbare darzubieten. Man fand Wagners motivische Polyphonie in die symphonische Dichtung übertragen, das Inbeziehungsetzen, Zusammenschachteln, Zusammenschweißen der Motive auf die Spitze getrieben, absichtsvoll Superlative der Dynamik ausgespielt, alles Schwerkewicht in den Klang als solchen gelegt, nicht zuletzt in den besondere Ausdrucksbedeutung usurpierenden Mißklang. Welche ungeahnte Steigerung der Malkraft eines mit genialer Phantasie gemeisterten Orchesters! Fast erschreckend walteten seine Mächte; an Stelle von Wagners unendlicher Melodie schien die unendliche Farbe getreten. Mehr als Stil und Technik befremdete neuer Ausdruck. Denn dieser Stürmer sprengte die Klausur, in der bisher der Musiker weltfremd gehaust hatte; er stürzte sich mitten ins Leben, behorchte den Pulsschlag der Zeit, griff nach den Aktualitäten in Kunst, Literatur und Philosophie, sprach mit, experimentierte mit. Der moderne Mensch trug dem Komponisten seine Ironieen, seinen Skeptizismus, seinen Witz zu. Das war neu, neuer noch als die neuen Akkorde, die neuen Rhythmen, die neuen Orchesterklänge...“

NEUES WIENER JOURNAL, 12. VI. 1914. — „Richard Strauß.“ Von Elsa Bienenfeld. „... Strauß ist heute unter allen lebenden Komponisten der Führer; er ist jener Musiker, der trotz Debussy, Strawinsky, Schönberg der gegenwärtigen Zeit Eigentümlichkeiten am schärfsten erkannt hat und am packendsten darzustellen weiß. Jene mögen vielleicht die leisen Ahnungen einer späteren Zukunft tastend zu fassen versuchen — wiewohl es noch lange nicht feststeht, ob sie durch ihre Versuche eine neue musikalische Erscheinungsform auch wirklich schaffen werden —, Richard Strauß ist ein kraftvoller Vollender, der mit den Mitteln und Formen der seit drei Jahrhunderten in gleicher Richtung fortschreitenden musikalischen Komposition die feinsten seriösen Stimmungen unserer Zeit zu modellieren weiß...“

DIE HAMBURGER WOCHE, 18. VI. 1914. — „Richard Strauß.“ Von Rudolf Philipp. „... Nicht allein Strauß, sondern jedes Genie wächst doch schließlich aus der Zeit heraus oder geht ihr etwas voran. Ich verstehe darum eine Logik nicht, die aus dem Umstand, daß Strauß die Zeit in seinem Schaffen so glänzend und wahr widerspiegelt, den Schluß ziehen möchte, Strauß würde mit dieser seiner Zeit schnell wieder aus der Kunst verschwinden... Wir..., seine Zeitgenossen, sollten heute froh und dankbar sein, daß wir die verschwenderische Fülle und den üppigen Reichtum dieses Genies miterleben und -genießen durften.“

Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

322. **Woldemar Voigt:** Die Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Ein Führer bei ihrem Studium und ein Berater für ihre Aufführung. Herausgegeben vom Württembergischen Bach-Verein. Verlag: J. B. Metzlersche Buchhandlung, Stuttgart. (Mk. 3.30.)

Dieses aus langer eigener Erfahrung, mit Wärme und in vornehmem Tone geschriebene Büchlein, im wesentlichen eine Verschmelzung früherer Aufsätze des bekannten Bach-begeisterten Verfassers, wird seinen Zweck nicht verfehlen: in bestimmten Grenzen eine Einführung in die Bachschen Kirchenkantaten und praktische Ratschläge für ihre Aufführung zu bieten. Mit Recht hat sich Professor Voigt vorläufig auf ungefähr 100 Kantaten beschränkt; denn es dürfte selbst bei der gegenwärtig so regen Bach-Pflege einige Zeit vergehen, bis diese ersten 100 auch nur einigermaßen bekannt, und zwar: größeren Kreisen bekannt geworden sind. — Im Vorwort des ersten (allgemeinen) Teils seiner Schrift sagt der Verfasser, er sei „überzeugt, daß zwar eine streng historisch-treue Wiedergabe der fast 200 Jahre alten Kompositionen unmöglich oder vom Übel ist, daß es aber umgekehrt sehr enge Grenzen gibt, die die Freiheit nicht überschreiten darf, ohne wesentlichen Absichten des Komponisten entgegenzutreten“. Sehr richtig; bis auf die „streng historisch-treue Wiedergabe“! Dieses alte Erbstück aus der noch immer nicht überall verwundenen Zeit beklagenswerter Bach-Verkennung sollte sein spukhaftes Dasein nun endlich beschließen. Wir haben heute gottlob nicht mehr zu scheiden zwischen der ††† streng historischen und der freien, sondern nur zwischen der richtigen und der falschen Auffassung der Bachschen Musik. Als richtige Wiedergabe der Wunderwerke des großen Thomaskantors kann nur diejenige gelten, die erweislich richtigen Grundsätzen folgt, d. h. den nichts weniger als schablonenhaften Grundsätzen der musikalischen Praxis des 18. Jahrhunderts. Man darf dabei nicht vergessen, daß auch noch in der Bach-Zeit der ausführende Musiker seinem Komponisten gegenüber innerhalb gewisser Grenzen produktiv war. Einzelheiten vorzubringen ist hier nicht der Ort, zumal stilistisch einwandfreie Bach-Aufführungen nicht mehr zu den Seltenheiten gehören. Das weiß Voigt ebenso gut, wie er die alten Praktiken im wesentlichen kennt und ihre Befolgung empfiehlt. Aber die „historische Strenge“ oder „streng-historische Treue“ muß als heute irreführender Begriff mit aller Entschiedenheit abgelehnt werden; denn Strenge, wie Voigt sie bekämpft (z. B. Strichlosigkeit, übertriebenes Schablonendogma in der Continuo-Ausgabe) kann gar nicht historisch sein. Im übrigen bietet das Buch so manchen guten Ratsschlag für Aufführungen; besonders der Anfänger wird reiche Belehrung finden. Nur die ersatzweise Verwendung der Klarinette als Soloinstrument im Bach-Orchester und die Lagenveränderungen hoher Trompetenstellen dergestalt, daß etwa statt der ursprünglich notierten Oberstimme die nächst tiefere als höchste erklingt, sollten in Zukunft nicht

einmal als äußerste Notbehelfe anerkannt werden; sie sind doch mehr oder weniger Eingriffe in die Komposition und verbieten sich eigentlich von selbst. (Nebenbei: Zu welchen Entstellungen ähnliche Eingriffe führen können, zeigen die bei Breitkopf & Härtel in vollständiger Reihe erschienenen Klavierauszüge der Bachschen Kantaten; aus diesen, auch von Voigt mit Recht abgelehnten Auszügen ist die Originalgestalt der Werke häufig nicht mehr zu erkennen. Instrumentangaben fehlen durchweg.) Nach kurzen Bemerkungen über Tempi, Dynamik und Phrasierung folgt eine Charakteristik des Tondichters Bach, in welcher der Verfasser meist gegen Schweitzers Interpretation Stellung nimmt. — Der zweite, umfangreichste Teil des Buches enthält knappe Analysen von 104 Kirchenkantaten und einen Artikel über das Weihnachtsoratorium. Überall sind Fingerzeige für die Technik der Aufführung, Vorschläge für Kürzungen und Textänderungen eingestreut, die manchem Dirigenten willkommen sein, manchen wohl auch zum Widerspruch reizen werden. Das liegt auch in der Natur der Sache. Jedenfalls dürfte sich das Büchlein mit Ehren behaupten, denn aus ihm spricht eine Persönlichkeit von gereifter Erfahrung und großem Ernste.

Prof. Max Schneider

323. **Ernst Kurth:** Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme. Verlag: Max Drechsel, Bern 1913 (br. Mk. 5.00).

Der Verfasser, der Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Bern ist, stellt in dem 148 Seiten starken Buch Sechters Fundamentaltheorie vergleichend neben Riemanns Funktionstheorie, um die grundlegenden Voraussetzungen dieser Systeme einer kritischen Würdigung zu unterziehen. Da auch G. Capellens „Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre“ zum Vergleich herangezogen wird, und dessen Ausführungen „unter den neueren theoretischen Versuchen als die weitaus bemerkenswertesten und auch in praktischen Einzelergebnissen wertvollsten“ bezeichnet werden, so muß man annehmen, daß eine kritische Würdigung unserer modernen Harmonielehren überhaupt in des Verfassers Absicht lag. Dann aber empfinde ich das vollständige Übersehen Robert Mayrhofers als einen großen Mangel dieser Arbeit. Oder sollte der Verfasser dessen 1910 in der Universal-Edition erschienenen Buch „Der Kunstklang“ (Band I, Das Problem der Durdiatonik) nicht kennen? Der von ihm mehrfach erwähnte und mit Recht geschätzte August Halm hat jedenfalls in seiner Harmonielehre (Sammlung Götschen) Mayrhofers Ideen verwertet. So geht z. B. der von Kurth in der Anmerkung S. 122 zitierte und als höchst bemerkenswert gekennzeichnete Gedanke Halms „vom Trieb und Keim der Bewegung“ auf Mayrhofer zurück. In dem Kapitel „Die Faustaudehnung“ des oben erwähnten Mayrhoferschen Buches spricht er vom „Urort, vom Urtrieb der Bewegung“, „vom Trieb zur Trennung“, „von Keim und Keimung“, wie es überhaupt Mayrhofers Bestreben ist, die Grundlagen seines Systems mit Hilfe der Obertonreihe (Durdiationik) und der Stumpfschen Verschmelzungslehre voll

organischen Lebens erscheinen zu lassen. Ebenso vermisste ich unter den angeführten Arbeiten Hermann Wetzels bereits 1911 bei Breitkopf & Härtel erschienene „Elementartheorie der Musik“. Das unter diesem landläufigen Titel bisher wenig beachtete Buch, dessen Verfasser auf rhythmischem Gebiete die Arbeiten Riemanns weiter ausbaut, auf tonräumlichem Gebiete den Anregungen Mayrhofers folgt, bringt viele durch neue Ideen. Hermann Wetzels Aufbau vom pentatonischen bis zum zwölfstufigen chromatischen Tonkreise, seine aus dem organischen Aufbau sämtlicher Tonkreise sich von selbst ergebende Erklärung der Sept- und Nonenakkorde, die feinsinnige Auffassung der neutralen verminderten Quinte als restlose Repräsentation eines diatonischen Tonkreises zeugen von jenem „gewissen instinktiven Charakter der musikalischen Auffassung, den die gesamte Musiktheorie wegen der mangelhaften wissenschaftlichen Voraussetzungen nicht entbehren kann“, wie Kurth sagt. Werden solche Arbeiten in einer Kritik moderner Musiktheorien übergangen, nicht einmal erwähnt, so kann man dem Verfasser den Vorwurf schlechter Orientierung nicht ersparen.

Daß der Verfasser bei der Gegenüberstellung des konstruktiven Terzenbaues Sechters und der aus der Ober- und Untertonreihe entwickelten Dreiklänge Riemanns noch manches zugunsten des ersteren zu sagen weiß, ist ein bedauerliches Fazit; doch vorläufig wird ihm noch von vielen darin beigestimmt werden, die gleich ihm am erprobten Alten hängen. Meint der Verfasser aber, daß Stumpfs Hypothese von der Verschmelzung eines Zweiklanges zu einer tonpsychologischen Einheit, wie sie am überzeugendsten in der Oktave zum Ausdruck kommt, eine nachträgliche Rechtfertigung des Sechterschen Terzenbaues ist (Sechters „Grundsätze der musikalischen Komposition“ erschien 1853 bis 1854, Stumpfs „Tonpsychologie“ 1883—1890), so ist dem zu entgegnen, daß selbstverständlich die Terz (neuerdings nach Mayrhofer und Wetzels durch die um die Großterz lagernde verminderte Quinte noch lebensvoller, charakteristischer aufgefaßt) die lebensfähige Wurzel unseres Harmonieempfindens bleiben wird, daß aber die leblose, rein konstruktive Art ihrer Anwendung durch Sechter, vom „verschwiegenen Fundament“ ganz abgesehen, mit Recht von Riemann als Schematismus bezeichnet wurde. Daran ändert auch die Verschmelzungstheorie nichts. Zudem stehen Groß- und Kleinterz in der Stumpfschen Verschmelzungsskala an vierter und fünfter, die Quarte aber an dritter Stelle, so daß Arnold Schönbergs Quartenaakkorde, das sind schematisch übereinander gesetzte und auf den Grundton projizierte Quartan (siehe seine Harmonielehre) gewissermaßen als konsonantere, mehr verschmelzende Gebilde noch größere Berechtigung hätten. Diese Neuauflage des Sechterschen Bauprinzipis nennt der Verfasser eine geistreiche. Vermutlich meint er damit Schönbergs verunglückten, ihm selbst Bedenken erregenden Versuch, die Quartenaakkorde aus der Obertonreihe zu rechtfertigen.

Einleuchtender sind die Gründe, die Kurth gegen Riemanns Molltheorie anführt. Die in den Bewegungsmöglichkeiten zwischen den Akkorden zum Ausdruck kommenden Schwere- oder

Masseempfindungen lassen in der Tat die Vorstellung eines am oberen Grundtone hängenden Mollakkordes nicht aufkommen. Zu des Verfassers Ausführungen in dem Kapitel „Bewegungsempfindung und klangliche Energieverhältnisse“ über die „durch die tonale Fundierung bedingte Starrheit aller Musiktheorie“ (S. 67) wäre zu bemerken, daß ohne die tonale Grundlage ein ordnendes Erfassen und damit ein Erfassen des musikalischen Kräftespiels überhaupt undenkbar wäre. Die von Kurth selbständig neben Rhythmus und tonalem Zusammenhang als Urelement konstatierte, jedem Intervall immanente Bewegungsempfindung kann viel eher durch den ihr verwandten Rhythmus als durch tonale Fundierung beeinträchtigt werden.

In dem Abschnitt über Ton- und Klangsummierungen vermißt man neben den angeführten Theorien besonders ungern Wetzels Summierung zweier und dreier Dreiklänge zu Sept- und Nonenakkorden als interessante Ergänzung oder Weiterentwicklung der charakteristischen Dissonanzen Riemanns. Sechters „Zwitterakkorde“ (S. 89), z. B. e-gis-b-d oder d-fis-as-c, die Kurth als alterierte Gebilde mit großer Terz und vermindelter Quinte bezeichnet, sind nach Wetzels, viel natürlicher aufgefaßt, zwei neutrale verminderte Quinten, e-b, gis-d und d-as, fis-c, die erst durch die Fortführung (des ersten Gebildes in die bestimmenden Großterzen f-a oder a-cis, des zweiten Gebildes in es-g oder g-h) ihre Zugehörigkeit verdeutlichen.

Daß das Auflösungsbedürfnis relativ sein kann, also die Überführung aus einem stark verdichteten in einen weniger stark verdichteten Spannungszustand als Auflösung empfunden, besser vorgetäuscht werden kann, beweist unsere dissonanzenstarke und -reiche moderne Musik zur Genüge. Niemals aber wird damit die Sehnsucht nach dem Zustande völliger Ruhe aus der Welt geschafft werden, die nach dem Ringen in subdominanten und dominanten Regionen auf dem Tonikadreiklang ihre Erfüllung findet. In dieser ruhebringenden Großterz nun vernimmt der Verfasser noch eine Dissonanz, „eine akkordzersetzende Kraft“, die außerdem der Masse- und Schwereempfindung entgegen nach oben strebt und als Korrektur eine Spannkraft nach unten erzeugt. Daraus wiederum schließt der Verfasser: „Das Moll stellt die Tendenz zu einer Korrektur der Spannkraft des Dur dar“ — und „Dur und Moll stellen entgegengesetzt gerichtete Abweichungen vom Fall absoluter Ruhe dar, die relativ schwächsten, welche in mehr als zweistimmiger Harmonik denkbar sind“, eine Mollbegründung, bei deren Entstehung ihn die guten Geister des instinktiven, praktischen Musikempfindens auf den schwierigen Grenzgebieten völlig verlassen hatten, was übrigens noch aus anderen Stellen des Buches konstatiert werden könnte. Sonst aber kann eine solche zusammenfassende, kritische Arbeit, Lückenlosigkeit vorausgesetzt, unter Einbeziehung der wissenschaftlichen Grenzgebiete für die Klärung unserer musiktheoretischen Begriffswelt von großem Nutzen sein.

Otto Steinhagen

324. J. Hartog: Richard Wagner. Mit vielen Abbildungen, Porträts und Faksimiles. J. M. Meulenhoff Verlag, Amsterdam 1913.

Ausstattung und Bilder des Büchleins sind

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

gut, der Text ist schlecht. Der Verfasser kompiliert unwissenschaftlich, geschmacklos und oberflächlich einige Wagner-Biographien. Obwohl er sich aufs Nötigste beschränken muß, findet er doch Raum genug für eine seitenlange Verteidigung des Prägerschen Lügenbuches. Am Schluß preist er die Amsterdamer „Parsifal“-aufführung vom Juli 1905 und stimmt natürlich für die Befreiung des „Parsifal“ aus der Bayreuther Gefangenschaft. Die Darstellung ist voll von unglaublichen Flachheiten und Irrtümern. So weiß Hartog z. B. von „einer mit Bayreuth vereinbarten „Parsifal“-Aufführung im Münchener Prinzregententheater“ vor 1913. Am schlimmsten aber sind die Inhaltsangaben der Wagnerschen Werke, denen jedesmal das Personenverzeichnis mit Angabe der Singstimme vorangeht. Zur Stilprobe hebe ich nur den „Tristan“ hervor. „Isolde bittet Brangäne, einen Giftrank zu bereiten, den sie gemeinschaftlich mit Tristan trinken will. Brangäne reicht ihr aber einen Liebestrank, den ihr Isoldens Mutter anvertraut hatte, beide (!) trinken, und, statt zu sterben, fallen sie, durch Liebe berauscht, einander in die Arme, während Brangäne Wache hält.“ Vom zweiten Akt hören wir nur, daß Melot dem König die Untreue Isoldens verrät und ihn an die Stelle führt, wo er die beiden Verliebten überraschen kann. „Marke ist Melot für seinen Verrat durchaus nicht dankbar“. Von einer Münchener „Lohengrin“-aufführung am 21. Februar 1864 erzählt Hartog, König Max habe Niemann zum Gastspiel eingeladen und am andern Tage ins Schloß befohlen. „Als Niemann an den Audienzsaal kam, stand der schöne Kronprinz an der Türe, und als er den Sänger Schnorr (!?) sah, ergriff ihn ein heiliger Schauer.“ Der Verfasser vergißt am Satzschluß, was er am Anfang gefabelt! Weitere Proben wollen wir dem Leser ersparen.

325. Richard Wagner. Aussprüche und Gedanken. (Eingeleitet und gesammelt von Robert Rehlen). Hyperionverlag, Berlin 1914.

„Wer in würdigem Empfangen in diesem Buch liest, wird auf immer über die Legende hinausgeführt sein, daß Wagner kein Dichter gewesen sei. Wenn Dichter sein heißt ein Sprachschöpfer sein, ein Menschengestalter, ein phantasiegewaltiger Schaffer von in der Zeitfolge ablaufenden bildhaft gesehenen Geschehnissen, so ist Richard Wagner ein Dichter gewesen, und im Orken der Dichter-Künstler gehört er in die oberste Reihe.“ Aus Dichtungen, Schriften, Briefen, Tagebüchern und Gesprächen stellt Rehlen einen „Reichtum menschlicher, klingender und großer Worte“ zusammen, die uns Wagners Persönlichkeit lebendig machen. Der ganze Stoff ist in 601 kurze Abschnitte gegliedert. Die Auswahl ist vortrefflich. Mancher wird aus dem kleinen, sehr hübsch ausgestatteten Büchlein vielleicht einen tieferen Eindruck gewinnen, als wenn er unvorbereitet zu den Quellen selbst sich wendet. Nietzsche schreibt einmal, daß Wagner neben der künstlichen, schweren, mit Nebenworten reich geschwellten Periode Sätze und ganze Seiten verfaßt habe, die zum Schönsten gehören, was die deutsche Prosa hat. Die vorliegende Auswahl bestätigt dieses Wahrwort, sie mag dann zu ernstlicher und genauer Kenntnis der Gesammelten Schriften und Briefe anregen.

Die chronologische Anordnung führt dem Kenner in gedrängter Kürze Wagners Leben und Wirken vor Augen. Von jedem Standpunkt aus betrachtet, erfüllt die Sammlung alle Erwartungen. Ich hätte nur ein besseres Bildnis als das Jägersche Porträt dem schmucken Bändchen als Zugabe gewünscht.

Wolfgang Golther

326. Adolf Moll: Wie erhalten wir unsere Stimme gesund? Ein Ratgeber für Lehrer, Geistliche, Sänger und verwandte Berufe. Verlag: B. G. Teubner, Leipzig und Berlin 1914. (Mk. 1.—.)

Ausgehend von der Erfahrung, daß jahraus, jahrein Hunderte von Menschen durch den Mißbrauch des Stimmorgans arge Störungen ihrer Gesundheit erleiden, die sich sogar bis zur Berufsunfähigkeit steigern können, entrollt der Verfasser ein anschauliches Bild der Ursachen und verheerenden Wirkung solcher Stimmstörung, um am Schlusse seines beherzigenswerten Büchleins zusammenfassend zu zeigen, wie solche Gefahren vermieden werden können. Allerdings, dies sei gleich hier gesagt, in einer mehr negativen als positiven Weise, indem es häufiger heißt „du sollst nicht“, als „du sollst“. Daß der Verfasser namentlich im zweiten Teile „über die Schonung der Stimme“ fast ausschließlich an den Schullehrer denkt, mag seine Erklärung in seinem eigenen Hauptberufe finden. Jedenfalls kann der Sänger das auch für ihn Nützliche mit leichter Mühe heraussuchen. Die Darstellung ist klar und faßlich, nur an einer einzigen Stelle hätte der Verfasser vorsichtiger in der Wahl des Ausdrucks sein können, wenn er nämlich sagt: „Er muß den Stimmlippen wie auch den übrigen Organen im Ansatzrohr bei der Tonerzeugung eine richtige Stellung geben.“ Es scheint nur eine Kleinigkeit zu sein, aber man kann im sprachlichen Ausdruck nicht genau genug sein; denn es finden sich immer wieder „welche“, die diesen Ausdruck mit Begeisterung aufgreifen, um mit ihren Stimmlippen etwas „tun“ zu können. Und gerade im Kehlkopf ist das Nichtstun die höchste Tugend. Bei der anatomischen und physiologischen Schilderung des gesamten Singapparates — gute, sorgfältig gewählte Abbildungen erläutern in trefflicher Weise seine Worte — stellt Moll sich ganz auf den Standpunkt der neuesten Forschungen von Gutzmann, Gießwein und besonders Flatau, dessen große Verdienste er gebührend würdigt. Wenn der Verfasser bei Besprechung der Resonanzen, Brust- und Kopfresonanz, sagt: „In Wirklichkeit haben die Erschütterungen in der Brust sowohl als auch die in den Schädelknochen keine Bedeutung als Schallverstärker oder als Resonatoren. Gießwein hat uns gezeigt, daß sie nur Folgeerscheinungen der Schwingungen im Ansatzrohr sind, nicht aber von Schwingungen in den Nebenhöhlen herrühren. Die Bruststimme, wie auch die Kopfstimme, erhält also ihre Resonanz im Ansatzrohr und nicht in der Brust oder in den Kopfhöhlen,“ so will ich die wissenschaftliche Richtigkeit dieser Behauptung nicht in Zweifel ziehen, hege aber schwere Bedenken, ob sie dem Sänger etwas nützen wird — im Gegenteil. Mag auch die Vorstellung, daß durch das Mitschwingen von Brust und Schädel, das man ja deutlich empfindet, die volle Resonanz erst

ausgelöst wird, falsch sein, mag Ursache und Wirkung verwechselt sein, mag beides in gar keinem Zusammenhang stehen, einerlei, sie hilft dem Sänger doch tatsächlich erst das Gefühl für die richtige Resonanz finden, und es ist doch sehr zu befürchten, daß der aufgeklärte Sänger, der meint auf dieses Gefühlsbewußtsein verzichten zu können, nicht mehr, sondern höchstwahrscheinlich bedeutend weniger Resonanz seiner Stimme verleihen können wird. Der Betrachtung über „Vorne singen und sprechen“ vermag ich ganz und gar nicht zu folgen; sie trifft nicht den Kern der Sache, und wenn Moll sagt: „Es ist also unmöglich, die Stimme nach vorn zu bringen“, dann möge er sich durch die glänzenden Ausführungen Dr. W. Reineckes darüber belehren lassen, daß der Witz der Sache darin liegt, daß gerade der „vorn“ gebildete Ton für den Zuhörer nicht „vorne“ klingt. Daß Moll der korrekten und energischen Lippenarbeit bei der Vokalisation das Wort redet, ist sehr verdienstlich; leider wollen immer noch viel zu viele in einer patentierten Mundstellung das Heil des Tones finden. Mit dem Nachweis, wie schon in der Schule an den Stimmen der Kinder gesündigt wird — manche Lehrer verlangen geradezu, daß die Schüler nicht nur beim Deklamieren, sondern auch beim gewöhnlichen Sprechen schreien — hat der Verfasser erschreckend recht. Namentlich die Gesangstunde hat da, oder hatte wenigstens, viel auf dem Gewissen. Daß Herr Moll als Schullehrer gegen die drei Erzteufel: Alkohol, Nikotin und „das giftige Getränk der Kaffeeschwester“ zu Felde zieht, ist erklärlich. Dem Sündenregister der Alkohol trinkenden Kinder fehlt leider die Gegenüberstellung; oder sind alle anderen Kinder so ausnahmslos wahre Engel? Ich möchte aber um Gottes willen nicht in den Verdacht kommen, dem Alkoholgenuß der Kinder das Wort zu reden, nur bin ich kein Freund unvollständiger Statistiken; die haben schon viel Unheil in der Welt angerichtet. Und was die so beliebte Nikotinfrage betrifft, so will ich mich gerne bekehren lassen, wenn mir der Beweis geliefert wird, daß die Gesamtheit der Antitenöre uns den einen Caruso ersetzt, der als starker Zigarettenraucher berühmt ist, seinen selbstgebauten Chianti trinkt und kein Italiener wäre, wäre ihm der café nero nicht Bedürfnis. Wenn in dem Verzicht darauf der Weg des Heils liegt, wo bleiben dann die Sterne erster Größe an dem Himmel der Sangeskunst?

Hjalmar Arlberg

327. **Emil Krall:** *The future of musicians. A plea for organization.* Verlag: G. Bell & Sons, Ltd. (Schilling 1.—).

„Die Zukunft der Musiker“ (Englands) liegt nach des Verfassers Meinung sehr im argen, vor allem in wirtschaftlicher Hinsicht. Von den sozialen Bestrebungen einzelner Gruppen und Schichten verspricht sich Krall nicht viel; doch glaubt er, daß ein Zusammenschluß aller Musiker, Musikliebhaber und Musikgelehrten zu einer großen „General-Union“ den jetzigen unhaltbaren Zuständen ein Ende bereiten könne und werde. Wie er sich diese Union denkt, darauf kann hier im einzelnen nicht eingegangen werden. Sicher ist, daß es weder in England

noch anderwärts je gelingen wird, alle Musiktreibenden (noch dazu mit Einschluß der Dilettanten) unter einen Hut zu bringen. Auch Krall übersieht, wenn er andere Berufsarten zum Vergleich heranzieht, die Hauptsache: daß nämlich im Musikerstande keine Gleichwertigkeit der Vorbildung, keine gesellschaftliche Homogenität, ja, nicht einmal eine ausreichende Gleichartigkeit der Interessen und Hauptziele vorhanden ist. — Sehr eingehend spricht sich der Verfasser über den modernen Konzertbetrieb aus; aber was er vorbringt, läuft schließlich doch nur auf die bekannte Klage hinaus, daß alljährlich viele Millionen umgesetzt würden, der Verdienst jedoch nicht den Musikern zugute käme, sondern in die Taschen der Unternehmer, Agenten, Saalbesitzer usw. flösse. Wir wollen demgegenüber einmal ganz davon absehen, daß die in den Konzertsälen investierten Kapitalien sich angemessen verzinsen müssen usw. usw., und wollen dem Verfasser ohne weiteres glauben, daß durch eine „General-Union“ und durch möglichst weitgehende Ausschaltung der am Konzertbetrieb nur geschäftlich interessierten Personen die Veranstaltung von Konzerten wesentlich leichter und billiger werden würden, — was wäre damit gewonnen? Wir hätten dann noch mehr Konzerte, die Künstler hätten eine noch größere Konkurrenz zu befürchten, die Blätter brauchten noch mehr Rezensenten, das Publikum würde sich noch schwerer orientieren können, die Säle würden noch leerer werden und die kapitalkräftigen Musiker jeglicher Art hätten ihren vermögenslosen Kollegen gegenüber ein noch leichteres Spiel als bisher. Es ist deshalb — glaube ich — ganz gut, daß die Krallschen Ideen sich nur in Utopia verwirklichen lassen. — Über das musikalische Pressewesen sagt der Verfasser leider fast gar nichts; und doch sind die vielfachen Schäden in der musikalischen Kritik und Berichterstattung, der immer mehr überhandnehmende Inseratenflut und überhaupt der ganze Reklameschwindel vielleicht die bedenklichsten „Zeichen der Zeit“. Wer hier Wandel zu schaffen vermöchte, sei es vorerst auch nur durch offenes Aussprechen dessen, „was ist“, der würde für „die Zukunft der Musiker“ sicherlich mehr tun als der, dessen Zukunftsträume weitab von der Realität des Alltagslebens liegen.

Dr. Richard H. Stein

MUSIKALIEN

328. **Leopold Hirschberg:** *Richard Wagners religiöse Tondichtungen für Chorgesang.* Verlag: F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen. (Partitur Mk. 1.50. Stimmenheft je Mk. 0.30.)

Leopold Hirschberg hat es unternommen, aus Richard Wagners Werken, in denen ja der Religion und ihrer Ausübung eine große Rolle zuerteilt ist, eine Auswahl religiöser Chorgesänge für den Konzertgebrauch zu treffen. Das dieses Unternehmen nicht einfach war, ist wohl einzusehen, wenn man in Betracht zieht, wie untrennbar mit dem Lauf der dramatischen Handlung verbunden diese Episoden bei Wagner sind. Er hat auch nur solche Stücke ausgewählt, in denen weder in Dichtung noch Musik auf etwas im Drama

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vorangegangenes Bezug genommen wird, so daß sie also für sich ein lyrisch abgeschlossenes Ganzes bilden. Er denkt sich die Vorführung so, daß die Gesänge hintereinander erklingen und so einen ganzen Konzertabend ausfüllen. Ihre Anordnung ist in der Reihenfolge der Entstehung der Dramen getroffen. Wir finden also nachstehende Stücke mit Klavierbegleitung: 1. Gebet während der Schlacht („Rienzi“) für Frauenchor. 2. Bußgesang („Tannhäuser“) für Männerchor. 3. Brautgesang („Lohengrin“) für Frauenchor. 4. Johannes der Täufer („Meistersinger“) für gemischten Chor. 5. Die Wittenberger Nachtigall („Meistersinger“) für gemischten Chor. 6. Der Gral („Parsifal“). 7. Das Abendmahl („Parsifal“), beide für gemischten Chor. Den Schluß macht das berühmte Stabat mater von Palestrina für Soli und gemischten Chor, das Wagner einst selbst bearbeitet hat, und das ihm sehr ans Herz gewachsen war. Es ist entschieden ein wirkungsvoller Abschluß des Ganzen, und die Idee, auf diese Weise ein Gesamtbild der religiösen Chorgesänge des Meisters zu geben, nur sympathisch zu begrüßen.

329. **Georg Göhler:** Drei Soldatenlieder für Männerchor bearbeitet. Verlag: C. A. Klemm, Leipzig. (Partitur Mk. 0.60.)

Es sind ausgezeichnete Bearbeitungen alter Volkslieder. Mit den einfachsten Mitteln sind hier Wirkungen erzielt, die so ganz zu den alten Melodien passen, die ihnen nicht, wie es so oft geschieht, Gewalt antun, sondern sie heben und in noch günstigerem Lichte erscheinen lassen. Die Stücke werden sicher die Runde durch unsere Männerchorvereinigungen machen.

330. **Fritz Lubrich jun.:** Der 126. Psalm für gemischten Chor mit Orgelbegleitung. op. 43. Verlag: Schweers & Haake, Bremen. (Partitur Mk. 1.50.)

Dieser einfache Gesang ist der typische Kirchenchor, wie ihn jeder geübte Kantor für seinen Kirchenbedarf komponiert. Leere Quinten und Oktaven müssen heute zur Illustrierung von allem möglichen herhalten. Ob sie aber in einem ernsten Gesang gerade für die Worte: „Des sind wir fröhlich“ passend sind, darüber ließe sich wohl streiten. Das Ganze ist nicht schwer auszuführen und wird seinen Zweck wohl erfüllen.

331. **J. Amberg:** Three Sketches for Flute and String orchestra. Accompaniment or Pianoforte. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen. (Partitur und Stimmen Mk. 5.—)

Diese drei Stückchen: Pastorale, Remembrance, Tarantelle enthalten eine klare und einfache Musik von unanfechtbarem Satze etwa im Stile Schuberts, die den Flötenspieler vor dankbare Aufgaben stellt. Mit Begleitung der Streicher denke ich mir die Wirkung noch bedeutender.

332. **Felix Nowowiejski:** Legende für Violine und Orchester (oder Piano). op. 32. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen. (Orchesterpartitur Mk. 3.50, Klavierauszug Mk. 2.25.)

In der Art von Max Bruchs Violinsachen stellt diese Legende ein recht gutes und dankbares Vortragsstück dar, aus der Hand eines Mannes, dem eine bedeutende Routine zur Verfügung steht und der versteht, so etwas wirkungsvoll

auf die Beine zu stellen. Die Prinzipalstimme ist mittelschwer geschrieben und enthält sehr gesangliche Partien. Es sollte mich nicht wundern, wenn man das Stück bald in den Händen vieler Geiger finden würde. Auch der Orchestersatz zeugt von großer Geschicklichkeit. 333. **Cyril Scott:** Scotch Pastoral for Flute and Pianoforte. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen. (Mk. 3.50.)

Wer schon etwas von Cyril Scott kennt, findet ihn hier wie immer. Seine Originalität soll in fortwährenden Dissonanzen und in fast ununterbrochenem Taktwechsel bestehen, dem gegenüber die melodische Erfindung zurücktritt. Das rein Melodische der Flötenstimme ist bis auf die Taktverrenkungen ganz pastoral und einfach und bis auf ganz geringe Ausweichungen völlig tonal gehalten. Für die akkordliche Begleitung fehlt mir aber jedes Verständnis und jeder Klangsinn. Ob eine Zeit kommen wird, die derartige unmotivierten Dissonanzenanhäufungen noch als Musik empfinden wird? Zugegeben ist allerdings, daß sich an weniger gesuchten Stellen sehr aparte Akkordverbindungen und auch durch den Taktwechsel manchmal reizvolle melodische Gebilde finden. Der Flöte ist eine dankbare, nicht allzu schwere Aufgabe zuerteilt.

334. **Signe Lund:** Vier Lieder. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen. (je Mk. 1.25.)

Diese Lieder geben sich ohne Prätension ziemlich einfach in der melodischen und harmonischen Ausgestaltung und in der Begleitung. Herbe nordische Luft weht aus ihnen. Als das beste hebe ich hervor: „Gewitterluft“, ein Lied, das, auf einem einfachen harmonischen Motiv ruhend, eine einzige, von starkem Temperament getragene Steigerung bildet. Leider sind verschiedene Druckfehler, die den Sinn sehr entstellen, stehengeblieben. Emil Thilo

335. **J. B. de Neergaard:** Sechs kleine Charakterstücke für Klavier. Verlag: Hansen, Kopenhagen und Leipzig. (Mk. 1.80.)

336. **Adam Lach:** Compositions pour piano (Trois mazourkas, ballade, impression, étude). Verlag: Mühlthaler, München. (Mk. 7.50.)

Neergaards Charakterstücke sind voll Anmut, Wohllaut und Stimmung, aber wenig originell, womit gar kein schwererer Tadel über sie ausgesprochen sein soll. Ein Stück wie No. 2 (Stimmung) oder wie No. 6 (Kleines Wiegenlied) wird stets seine Wirkung tun, auch wenn es keine rhythmischen oder melodischen Absonderlichkeiten enthält. Am ansprechendsten wirkt wohl No. 4 (Mißmut). — Lach hat nicht wenig melodische Erfindung, pflegt aber seine Themen mehrfach allzu häufig und allzu gleichförmig zu wiederholen, so daß man den unangenehmen Eindruck des absichtlich Gedehten erhält: weder das Thema der Ballade noch das der ersten Mazurka verträgt seiner Natur und seinem Bau nach eine solche Dehnung, wenn es nicht an Wirkung erheblich einbüßen soll. Vortrefflich ist die Impression nach Inhalt und Umfang. Wir hoffen, daß der Komponist seine entschiedene Begabung für die kleineren lyrischen Formen noch mehr pflegen wird.

Albert Leitzmann

OPER

GENÈVE: Am 4., 5. und 6. Juli beging Genf „die Jahrhundertfeier“ seiner Befreiung und seines Anschlusses an die Eidgenossenschaft. Keiner der Teilnehmer wird die vom herrlichsten Wetter begünstigten Tage in der festlich geschmückten Stadt vergessen. Den künstlerischen Höhepunkt bildete das von Malsch und Baud-Bory verfaßte Festspiel, zu dem Jaques-Dalcroze die Musik geschrieben hat. Das zu dem Zweck eigens erbaute Theater faßt 6000 Personen, die Bühne nimmt die ganze Breite des Theaters ein und ist nach hinten durch eine Säulenreihe abgeschlossen. Der I. Akt bringt eine Reihe von lebenden Bildern, die Geschichte Genfs von den frühesten Zeiten bis zu Rousseau darstellend. Ein Chor von 500 Schauspielern mimt auf der Szene den Inhalt der Bilder; Chor und Orchester begleiten die rhythmischen Darstellungen. Der II. Akt, durchaus realistisch, bringt Szenen aus dem Genfer Leben vor 100 Jahren. Der III. Akt ist ein Volksfest am Ufer des Sees, der IV. die Befreiung Genfs. Der Vorhang im Hintergrunde wird aufgezogen, vor den Blicken breitet sich der Genfer See, eine geschmückte Barke führt die Befreier herbei. Wechselgesänge zwischen der Szene und dem landenden Schiff. Apotheose. — Bei der gewaltigen Entfaltung der Massen auf der Bühne tritt die Musik etwas in den Hintergrund. Die symphonischen Stücke, die die Bilder des I. Aktes begleiten, charakterisieren mit vielem Geschick die Vorgänge. Die langgehaltenen Harmonieen in den „Stunden der Nacht“, der schöne Canon in der „Römischen Zeit“, die „Jagdszene“ in der „Burgunderzeit“, der a cappella-Chor und der Reformationspsalm sind von glücklichster Wirkung. Besonders gefiel uns der III. Akt. In den Tanzszenen und Kinderspielen war der Komponist in seinem Element. Die Musik sprudelt von melodischen und rhythmischen Einfällen, unter denen die reizende „Valse du 1. Juin“ am meisten Erfolg hatte! Nicht weniger glücklich war der Autor in den zahlreichen Volksliedern. Die eingestreuten Soli für Sopran und Bariton (Nina Jaques-Dalcroze und Louis Frölich) verloren sich etwas in dem großen Raum. Der IV. Akt beginnt mit einer schön empfundenen Ode an den See für Sopransolo und Orchester. Trotz einer Reihe schöner lyrischer Momente bieten die Märsche und Aufzüge dem Talent des Komponisten weniger Stoff zur Entfaltung. Die Szenen lyrischen und graziösen Inhalts sind ihm besser gelungen als die pathetischen. Im großen ganzen nötigt uns das Geschick, mit dem der Autor den verschiedensten Stimmungen musikalisch gerecht geworden ist, die größte Achtung ab. Der Komponist leitete mit vielem Geschick die große Masse der Ausführenden. Der Erfolg war ein immenser und unser Genfer Meister wie seine Gattin wurden enthusiastisch gefeiert.

Oscar Schulz

KÖLN: Die Opernfestspiele brachten in der Zeit vom 11. Juni bis 5. Juli an sechs Abenden vier verschiedene Werke, und zwar alte, rühmlichst bekannte zur Darstellung. Eine schöne Tat des Vorstandes des Festspielvereins

war es zunächst, einem so tief in unserem musikalischen Nationalbewußtsein wurzelnden köstlichen Meisterwerke wie Webers „Freischütz“ alle Vorteile einer wirklich festspielmäßigen Ausgestaltung angedeihen zu lassen. Hans Pfitzner war als bekanntlich um diese Perle deutscher Romantik hochverdienter Künstler berufen worden, die zahlreichen Besucher des Opernhauses mit seiner so ausgezeichnet stilreinen und pietätvollen Inszenierung und musikalischen Interpretierung bekannt zu machen. Da tüchtige Solisten zur Stelle waren, das treffliche Orchester sowie die verstärkten Chöre jede Absicht Pfitzners restlos erfüllten, und weiter eine so charakteristische wie malerisch wertvolle dekorative Ausstattung den denkbar eindrucksvollsten Rahmen bildete, kam es zu einem außerordentlich starken Erfolge, der Pfitzner reiche Ehrungen brachte. An der Spitze des ausgezeichneten Ensembles zeigten sich Lotte Lehmann (Agathe), Birgitt Engell (Ännchen) und Karl Jörn (Max) besonders aus; nicht so bedingungslos konnte man sich für Theodor Lattermann (Kaspar) begeistern. Zwei Aufführungen, von denen die erste merkwürdig schwach besucht war, fand Wagners „Tannhäuser“ mit Gustav Brecher als in hohem Maße fesselndem Dirigenten und Fritz Rémond als meisterlichem Inszenator, der für die hier (leider!) seit längerer Zeit die Originalfassung verdrängende Pariser Bearbeitung einen glanzvollen Aufwand an Neuausstattung zur Verfügung hatte. Tragende Solisten waren Jacques Urlus (Tannhäuser), Cornelis Bronsgeest (Wolfram), Karl Braun (Landgraf), Edyth Walker (Elisabeth) und Mimmi Poensgen (Venus), die durchweg Vorzügliches leisteten. Für die Pilgerchöre traten der Kölner Männergesangverein und weiter Schülerinnen des Konservatoriums usw. ein. Wagners „Meistersinger“ brachten ein allseitig freudig begrüßtes Wiedersehen mit Otto Lohse, dem jetzt in Leipzig wirkenden ehemaligen vielgefeierten Chefkapellmeister der Kölner Oper. Er bot wiederum Wundervolles, und das alle Räume füllende Festspielpublikum konnte sich an enthusiastischen Ovationen für ihn nicht genug tun. Oberregisseur Anton Fuchs waltete gleichwie in früheren Jahren als künstlerisch souveräner szenischer Leiter. Vermochte Fritz Vogelstrom (Stolzing) nicht so zu erwärmen, wie man von ihm erwartet hatte, so freute man sich sehr der Münchener Künstler Fritz Feinhals (als Sachs für den erkrankten Paul Bender eingetreten), Josef Geis (Beckmesser) und Paul Kuhn (David), sowie Lotte Lehmann (Eva), Karl Braun (Pogner) und Tillmann Liszewsky (Kothner). Valesca Nigrini (Magdalene) konnte in diesem Ensemble nicht viel bedeuten. Für die folgenden zwei Aufführungen von Mozarts „Entführung aus dem Serail“, die Bruno Walter feinsinnig leitete, war unser in allem so recht festspielmäßiges Opernhaus mit dem von van de Velde erbauten kleineren Theater der Werkbundaustellung im Gedanken an den intimen Charakter der Oper vertauscht worden. Das war gut gemeint, aber es wurde nicht viel damit erreicht. Schädigten zur Unzeit „stilisierte“ und zum Teil im Bestreben nach moderner Primitivität gerade-

zu lächerlich gemalte Dekorationen die Bühnenbilder, so ließ die ungünstige Akustik dieses Theaters das im Sinne Mozarts wenig über dreißig Musiker zählende — in der Besetzung natürlich ausgewählte — Orchester aus seiner vertieften Lage heraus nicht in wünschenswerter Weise wirken. Es war beabsichtigt gewesen, das ganze Ensemble der Münchener Mozart-Spiele hier auftreten zu lassen, da aber Bender noch krank war, mußte Zottmayr-Dresden den Osmin übernehmen, den der bis auf die allertiefsten Töne sehr stimmbegabte, wohlgeschulte Sänger recht lobenswert durchführte. Von Münchnern wirkten dann Hermine Bosetti (Konstanze), Irene von Fladung (Blondchen), Otto Wolf (Belmonte) und Paul Kuhn (Pedrillo) in fein abgetönter, durchaus künstlerisch vornehmer Weise zusammen. Das Ausstellungstheater war am ersten Abend gut, am zweiten nur mäßig besucht. Es wäre wünschenswert, daß die Festspielleitung in Zukunft in jedem Zyklus neben den allbekannten Meisterwerken wenigstens eine seltener gehörte oder aber eine neue Oper von einem Tonsetzer unserer Tage brächte.

Paul Hiller

KONZERT

BONN: Zu den wichtigsten musikalischen Ereignissen der verflossenen Saison zählen in erster Linie die Abonnementskonzerte unseres Städtischen Orchesters und diejenigen des Städtischen Gesangvereins. Besonders erwähnenswert sind aus den ersteren die durchgängig musterhaften Programme und deren liebevolle Ausführung. 13 Konzerte standen unter Leitung des städtischen Kapellmeisters Heinrich Sauer (zwei stehen zurzeit noch bevor), und vier unter derjenigen des städtischen Musikdirektors Prof. Hugo Grüters, dem auch die Leitung der fünf Abonnementskonzerte des Städtischen Gesangvereins oblag. Georg Schumanns Ouvertüre „Lebensfreude“, Regers Ballet-Suite op. 130, Max Bruchs Symphonie Es-dur wurden achtungsvoll aufgenommen. Eine symphonische Ouvertüre von Willy Poschadel, die Grüters zur Uraufführung brachte, ist eine aner kennenswerte Talentprobe eines jungen hiesigen Organisten. Sauer warb wieder für Bruckner, dessen Fünfte Symphonie B-dur und Siebente E-dur gewaltigen Eindruck machten. Bernhard Sekles' „Kleine Suite“, dem Andenken E. T. A. Hoffmanns gewidmet, Sinigaglia's „Piemonte“-Suite und Franco da Venezia's „Venetianische Suite“ hörten wir zum ersten Male hier; namentlich das letztere Werk fand dank der ganz ausgezeichneten Wiedergabe durch Sauer und sein Orchester lebhaften Beifall. Von jüngeren Solisten waren es besonders Frank Gittelson (4. Violinkonzert D-dur von Mozart), Frida Stegmann (Klavierkonzert d-moll von Brahms), Elly Brandenburg (Klavierkonzert a-moll von Grieg), Hubert Mengelbier (4. Klavierkonzert G-dur von Beethoven), Elvira Schmuckler (Violinkonzert e-moll von Mendelssohn) und Meta Foerster-Bresson (mit dem brillanten Vortrag des ungemein schwierigen Klavierkonzerts von Otto Neitzel), die allgemeinem Interesse begegneten. In seinem Benefizkonzert wurde Sauer enthusiastisch gefeiert. Tschaikowsky's

Symphonie pathétique, Strauß' „Heldenleben“ und Wagners Schlußszene aus „Götterdämmerung“ (von der Frankfurter Kammersängerin Berthe Schelper prächtig gesungen) bildeten das Programm. Der Städtische Gesangverein bot an Chorwerken Schumanns Faust-Szenen, in denen besonders Johannes Messchaert und Emma Bellwidt brillierten, Brahms' „Deutsches Requiem“ mit Anna Kaempfert und Sidney Biden als Solisten und Rudolph Berghs „Requiem für Werther“ (Erstaufführung), eine brave solide Arbeit. Bachs Matthäus-Passion erfuhr eine klassische Wiedergabe. Chor und Solisten wetteiferten geradezu. Hier sind die Damen Anna Hardorff und Ilona Durigo lobend zu erwähnen. Interessant war im 2. Abonnementskonzert die Gegenüberstellung Reger-Strauß. Wenn man nach der Stimmung des Publikums urteilen wollte, so hätte Strauß mit seinem „Festlichen Präludium“ und seinem „Eulenspiegel“ den Vogel abgeschossen. Regers Klavierkonzert f-moll wurde von Frida Kwast-Hodapp hervorragend gespielt, und in den Liedern der beiden Meister zeigte sich Anna Erler-Schnaudt als glänzende Interpretin. Der junge Erich Wolfgang Korngold kam mit seiner Sinfonietta op. 5 zu Wort. Prof. Grüters hatte das schwierige Werk vorzüglich einstudiert. In den von Grüters veranstalteten populären Kammermusik-Abenden machten wir die Bekanntschaft mit dem Wiener Konzertvereinsquartett (Ad. Busch und Genossen), das gleich bei seinem ersten Auftreten sich eines großen Erfolges erfreuen durfte. In einem eigenen Konzerte feierte das Rosé-Quartett wieder Triumphe. Ihr Publikum fanden, wie gewohnt, die famose Elly Ney und Frederic Lamond; auch das Gürzenich-Quartett gehört zu den gern hier gesehenen Gästen.

Willi Redhardt

HAAG: Fassen wir unsere Eindrücke der hiesigen musikalischen Darbietungen zusammen, so können wir sagen, daß mit einigen Ausnahmen das wirklich Wertvolle, womit man uns bereichert hat, der Kammermusik zuzuzählen ist. Die „Vereeniging voor Kamermusiek“ vermittelte uns ein Auftreten des Ungarischen Streichquartetts, das uns mit einer sehr schönen Wiedergabe des Dohnányischen Des-dur Quartetts entzückte, sowie mit einem prachtvollen, tiefen und lebendigen Vortrage des Brahmschen op. 51 No. 2. Weiter machte sie uns bekannt mit einem sehr interessanten Quartett des französischen Komponisten Ravel, das namentlich durch feine Klangwirkungen und eigenartige rhythmische und thematische Kombinationen fesselt. Die Ungarn setzten die Schönheit des Werkes durch ihre klangschöne und durchsichtige Ausarbeitung aufs vorteilhafteste ins Licht. — Vielen Beifall erntete Elly Ney mit ihrem hinreißenden Vortrag bei einem Kammermusikabend der hiesigen Toonkunst-Abteilung; mit ihrem Gatten Willy van Hoogstraten, der sich als ein tüchtiger Geiger erwies, spielte sie Sonaten von Mozart und Brahms. — Auch das Russische Trio hatte mit einem Brahms-Mittag vielen Erfolg. — Den Höhepunkt der bisherigen Kammermusik-Veranstaltungen aber bildete wohl das Konzert von Laurent Angenot (Violine) und Karel Textor (Klavier), Lehrer

des Konservatoriums, unter Mitwirkung von E. Benedictus (Bratsche) und Frits Gaillard (Violoncell). Das Konzert brachte als Novität ein wundervolles, unvollendetes Klavierquartett des leider jung verstorbenen belgischen Komponisten Guillaume Lekeu, weiter das Trio op. 1 No. 1 von César Franck und das Quartett op. 50 von Paul Juon. Das Quartett von Lekeu hat der junge Komponist, Schüler von César Franck, nur teilweise hinterlassen. Der zweite Teil war eben skizziert und nur zum Teil ausgearbeitet, als er plötzlich, kaum 24 Jahre alt, starb. Sein Freund Vincent d'Indy hat den zweiten Teil, ein wahrhaft himmlisches Adagio, nach den vorhandenen Skizzen vollendet. Nicht alles klingt reif, doch es zeigt einen staunenswerten Gedankenreichtum und eine starke persönliche geradezu geniale Begabung, was den allzu frühen Tod des Komponisten um so tragischer macht. D'Indy hat das Opus mit vieler Pietät und tiefem Verständnis vollendet, und die schöne Wiedergabe machte einen tiefen Eindruck. Auch die anderen Werke wurden mit voller Hingebung vorgetragen. — Mit dem Residentie-Orchester traten als Solisten auf Alfred Hoehn, Myra Heß, Franz von Vecsey und Bronislaw Huberman. Zum ersten Male hörten wir Moriz Rosenthal, dessen staunenswerte Virtuosität und auch im rasendsten Prestissimo absolute Klarheit und Feinheit des Anschlags frenetische Begeisterung entfachte; weiter Josef Pembaur, der uns mit einer glänzenden Wiedergabe von Liszts A-dur Konzert und seinem poetischen Vortrag Chopin'scher Stücke entzückte. — Jacoba Repelaer van Driel sang mit dem Residentie-Orchester Mahlers herrliche Kindertotenlieder; ihr Vortrag zeigte vornehmen Geschmack, hohe Intelligenz und warmes Gefühl. Schade, daß die ungenügend vorbereitete und lieblose Begleitung dem Gesamteindruck erheblich schadete. — Unter Leitung des Komponisten hörten wir hier zum ersten Male die Symphonie „Erhebung“ von Jan van Gilse; der Erfolg galt offenbar hauptsächlich nur dem Autor und der Solistin Claire Dux; letztere sang die schwierige Sopranpartie ganz vorzüglich und nachher ebenso ausgezeichnet die Agathen-Arie aus dem „Freischütz“. — Unvergessliche Eindrücke bot das Konzert mit Frau Noordewier-Reddingius als Solistin; eine vollendetere Wiedergabe von Arien aus Händels „Sieg der Zeit und Wahrheit“, Mozarts „Idomeneo“ und Straußschen Lieder mit Orchesterbegleitung kann man sich kaum denken. — Von den Konzerten in dem kleinen Konzertsaal seien nur die allerwichtigsten erwähnt. Georg Henschel nahm auch hier Abschied als Sänger und wurde aufs herzlichste gefeiert. — Einen interessanten Abend veranstalteten der älteste und der jüngste Klavierlehrer des Konservatoriums: Carel Wirtz und Willem Andriessen; ihre Wiedergabe von Regers Beethoven-Variationen, einer Sonate für zwei Klaviere von Mozart und eines Scherzo von Saint-Saëns war ganz ausgezeichnet und brachte ihnen begeisterten Beifall. — Auch ein Konzert des Cellisten Gerard Hekking und der Pianistin Anna Stibbe (Sonaten von Bach und Lalo, Klavierwerke von Mendelssohn) bot reichen Genuß. — Die jungen Sängerinnen Sophie Wiselius und Johanna Schot debütierten mit freundlichem

Beifall und zeigten dabei eine vielversprechende Begabung; in dem Konzert der Erstgenannten wirkte der junge tüchtige Cellist Johan Ydo mit. — Ein hoffnungsvolles Debüt war auch das der jungen offenbar talentvollen Geigerin Emily Gresser. — Einen Hochgenuß ersten Ranges vermittelte uns Ilona Durigo mit ihrem Liederabend; eine angenehme Überraschung bot uns auch das erste Auftreten des Tenorsängers Gervase Elwes, eines Künstlers von vornehmerm Geschmack, hoher Intelligenz und einer schönen, feingebildeten Stimme. — Die erste Choraufführung des Gesangsvereins Cecilia unter Leitung von Henri Völlmar (Werke von Gevaert, Bruch, Verhulst, Haßler u. a.) verlief, wie immer, ausgezeichnet. Die Gesangsabteilung der „Maatschappij tot bevordering der Toonkunst“ brachte die Es-dur Messe von Schubert und die großartige „Ode aan de Schonheid“ von Bernard Zweers; die Wiedergabe unter Leitung von Anton Verhey ließ nichts zu wünschen übrig; von den Solisten sei besonders die vortreffliche Sopransängerin Dora Zweers lobend genannt. — Eine gute Aufführung von Gounod's „La Rédemption“ gab Frederik Roëche mit seinem Gesangsverein „Richard Hol“.

Herman Rutters

HALLE a. S.: Für die Wohlfahrtskasse veranstaltete unser Stadttheaterorchester, das durch Musiker aus Leipzig, Weimar, Dessau und Magdeburg auf zirka 110–120 Mann verstärkt war, einen Symphonie-Abend. Leider war das Interesse des kunstliebenden Publikums nicht derart, daß ein ansehnlicher Betrag in die Kasse hätte abgeliefert werden können, und doch war das Konzert sehr interessant; einmal, weil es den Bewohnern Halles Gelegenheit gab, einen großen Instrumentalkörper im Stadttheater zu hören, andererseits, weil den zweiten Teil des Programms der Weimaraner Hofkapellmeister Peter Raabe dirigierte, während der erste Teil (Beethovens c-moll Symphonie) von unserm H. H. Wetzler ungemein fesselnd wenn auch nicht in allen Sätzen gleich stark, geleitet wurde. Schade, daß Raabe anstelle von R. Strauß' hier oft gehörter Tondichtung „Tod und Verklärung“ nicht sein „Heldenleben“, das hier bislang nur einmal erklang, gewählt hatte! Es wäre interessant gewesen, zwei heldisch angelegte Werke nebeneinander zu hören. Der Gastdirigent zeigte sich als gewandter Orchesterführer, der ebenso großartig wie feinempfindend zu gestalten wußte. Der mitwirkende Walter Soomer trug Bruchstücke aus dem „Fliegenden Holländer“ und „Hans Heiling“ vor, die er äußerst packend, aber in der Intonation nicht ganz einwandfrei wiedergab. — Von Solisten, die stärkere Anziehungskraft bewiesen, hörten wir noch den glänzenden Pianisten Severin Eisenberger, der außer älteren Raritäten Beethovens „Appassionata“, wenn auch nicht restlos erschöpfte, so doch immer lebhaft damit zu interessieren wußte, ferner den Amfortas-Sänger Brunsgeest aus Berlin, der sich als ganzer Künstler erwies, während unsere geschätzte Konzertsängerin Doreluse Nesling am gleichen Abend weniger tiefe Eindrücke hinterließ als sonst.

Martin Frey

JENA: In der letzten Konzertsaison spürte man stark die Nachwirkung des hier im Juni vori-

gen Jahres abgehaltenen Tonkünstlerfestes. Nicht nur manche Solisten kamen wieder, auch manches damals gebrachte Werk wurde wiederholt. Von den sechs akademischen Konzerten leitete Fritz Stein drei. Für die beiden ersten waren als Solisten gewonnen Pablo Casals, der einen gewaltigen Erfolg errang, und Carl Flesch, der mit dem Konzert von Brahms weniger Eindruck machte als drei Jahre zuvor mit dem Beethovenschen. Das dritte brachte, eine würdige Wagner-Gedächtnisfeier, eingeleitet von Beethovens Fünfter, Chöre und Orchesterstücke aus „Parsifal“ und „Meistersinger“. Dabei spielten statt wie sonst die verstärkte Stadtkapelle die Meininger, die dann zum vierten Konzert unter Regers Leitung noch einmal kamen. Reger war zwar recht müde, erzielte aber doch mit seiner Böcklin-Suite einen wirklichen Erfolg. Weiter folgte ein Solistenkonzert, bei dem die Lieder von Elena Gerhardt zwar viel Beifall fanden, die künstlerische Höhe aber die Klavier-vorträge von Frida Kwast-Hodapp brachten. Das letzte akademische Konzert führte endlich einmal Peter Raabe als Dirigent von Weimar herüber. Er bot mit der Hofkapelle vor allem eine glänzende Aufführung von Bruckners Siebenter. Das Konzert schloß mit einer Wiederholung von Regers wuchtigem Römischen Triumphgesang. Der Akademische Chor unter Stein brachte noch kurz vor Schluß der Saison in der Stadtkirche die Matthäus-Passion, die im ganzen nicht so gut gelang wie vor vier Jahren. Von den Solisten sind zu nennen George Walter (Evangelist), Maria Philippi, Wolfgang Rosenthal (Jesus). In den akademischen Kammermusiken spielten die Böhmen, das Wendling-Quartett und Max Reger mit drei Herren vom Jenaischen Streichquartett. Carl Wendling und Genossen wiederholten Friedrich Klosés Es-dur Quartett, das sich nun wesentlich moderner ausnahm als zwischen der vielen kakophonischen Musik des Tonkünstlerfestes. Reger spielte mit gewohnter Frische mehreres aus dem „Wohltemperierten Klavier“ und das c-moll Quartett von Brahms, nachdem die mitwirkenden Instrumentalisten (Schaichet, Kramer, Stutschewski) vorher sein Streichtrio op. 77b aufgeführt hatten, das einen überraschend starken Eindruck machte durch seine Melodik. Das Jenaische Streichquartett hat sich unter der Führung von Alexander Schaichet sehr gut weiterentwickelt. Es brachte vier Kammermusik-Abende, bei denen teilweise für Brandsky die zweite Violine von Artur Neblung (Leipzig) gespielt wurde. Den stärksten Erfolg hatte das Quartett mit einem rein klassischen Programm. Aus den anderen sind zu erwähnen: die Uraufführung eines ungedruckten Jugendwerkes von Ernst Naumann, das einst Schumanns Aufmerksamkeit erregte, ferner Quartette von Carl Ehrenberg, Borodin, Sekles und Reger (op. 109). Viel Interessantes boten wieder die volkstümlichen Konzerte, deren Programme von Sekretär G. Paga zusammengestellt werden. Sie wurden fast ausschließlich von Leipziger Künstlern bestritten (Gustav Havemann, Julius Klengel, Leo Schwarz, Otto Weinreich, Aline Sanden, das Winderstein-Orchester u. a.). Die Programme gaben Anlaß zu prinzipiellen Auseinandersetzungen, ob und wie weit Brahms

und Neuere in volkstümliche Konzerte gehören. Die Kritik scheint manchmal nicht unberechtigt, aber der Erfolg gibt den Veranstaltern recht. Die Konzerte sind stets brechend voll, wobei allerdings in Betracht kommt, daß sie sehr billig sind infolge der Unterstützung durch die Karl Zeiß-Stiftung. Das Collegium musicum brachte einen Abend mit Musik aus der Zeit vor Bach (Solist: Niel Vogel mit der Viola d'amore). Von den größeren Vereinen gaben erwähnenswerte Konzerte: die vereinigten Lehrer-gesangsvereine von Eisenach, Weimar, Apolda und Jena (Jahrhundertfeier), der Zeißsche Gesangsverein unter seinem neuen Dirigenten Fritz Kramer (erste Aufführung Loewescher Männerchöre in Jena), die Liedertafel (Thiem) und der Bürgerliche Gesangsverein (Stein). Der Orchesterverein konnte nur zwei seiner Konzerte im geplanten Rahmen durchführen, beim ersten vermochte Willy Burmesters Ruf den Volkshaussaal nicht wieder zu füllen. Nachdem der im letzten Herbst angestellte Stadtmusikdirektor Becker den schwierigen Jenaer Verhältnissen im März den Rücken gekehrt, wurden die beiden letzten Abende mit Solisten bestritten (Stutschewski, Schaichet u. a.). Aus der Fülle sonstiger Konzertveranstaltungen mag noch ein Loewe-Balladen-Abend von Hermann Gura erwähnt werden. M. Meier-Wöhrden

KIEL: Der Verein der Musikfreunde entwickelt sich immer mehr zu einem Hauptfaktor — wahrscheinlich zu dem Hauptfaktor unseres Musiklebens. Sehr verdienstvoll war der Zusammenschluß seines ausgezeichneten Orchesters mit dem Lehrer-gesangsverein, dem Kieler Gesangsverein und dem a cappella-Chor (500 Mitwirkende) zum Zwecke einer würdigen Wiedergabe von Bachs gewaltiger achtstimmiger Kantate „Nun ist das Heil“ und von Beethovens „Neunter“. Die Gesamtdarstellung, namentlich des Beethovenschen Riesenwerkes, legte Zeugnis von erstem künstlerischen Streben, insbesondere auch des außergewöhnlich befähigten Dirigenten, Dr. Ernst Kunsemüller, ab und fand daher dankbare Hörer. Das 3. Abonnementskonzert des oben genannten Vereins brachte unter Kunsemüllers Leitung Orchesterwerke von Händel, Gluck und Reger, von letzterem die klangprächtige, gedankenreiche, aber in jedem ihrer vier Sätze reichlich weitschweifige Serenade für Orchester op. 95. Mit Arien und Liedern erwies sich Emmi Leisner als Künstlerin ersten Ranges. Mit seinen zahlreichen Volkskonzerten leistet der Verein der Musikfreunde ein gutes Stück Kulturarbeit. Die Programme der bisher veranstalteten 11 Konzerte sind meist mit ebensoviel Geschmack ausgewählt, wie mit sicherem Gefühl für Wirkung und Steigerung durchgeführt. Nicht selten sind diese Konzerte einem bestimmten Meister oder einer durch ihre Nationalität gekennzeichneten Gruppe von Komponisten gewidmet. So gab es Beethoven-, Bach-, Brahms-, Mozart-, Wagner-Abende im Wechsel mit Konzerten, an denen italienische, französische, slawische Musik dargeboten ward. Auch Solisten beteiligten sich zuweilen; so im 3. Konzert Rosine von Kirchroth Edle von Kirchfeld (Sopran), im 4. Ilse Fromm (Klavier), im 5. gelegentlich der Aufführung der „Mette von Marienburg“ (Viktor von Woikowski-Biedau) der

Hofchauspieler Hugo Waldeck (Dresden), im 8. der talentvolle junge Geiger Frank Gittelson und in einem dieser Reihe noch eingefügten Faschingskonzert (Lustige Arien, Duette und Terzette von Gluck bis Offenbach) Sophie Heymann-Engel (Sopran), Anton Sistermans (Baß-Bariton), Wilhelm Beeker (Tenor) und A. Chlodwig (Schauspieler). Besonders hervorgehoben zu werden verdient das Mozart gewidmete 11. Volkskonzert, das u. a. das prächtige Es-dur Konzert für zwei Klaviere und Orchester brachte, um dessen Wiedergabe sich neben Ernst Kunsemüller namentlich Toni Klein-Thalfus in hohem Grade verdient machte. Dieselbe Künstlerin führte in einer der gleichfalls vom Verein der Musikfreunde regelmäßig mit abwechselnd klassischen und modernen Programmen veranstalteten Kammermusiken gelegentlich der Wiedergabe des Schubertschen Quintetts A-dur op. 114 („Forellenquintett“) ausgezeichnet dem Klavierpart durch und spielte eine in klassischem Geist empfundene und tüchtig und interessant komponierte Sonate von Ernst Kunsemüller. Im übrigen gehören zu unseren Kammermusikern Ernst Träger, Karl Reitz, Jahn de Jager, Ernst Beetz, Paul Müller. — Eine künstlerisch bedeutsame Tat war die Aufführung der „Matthäuspension“ in unserer altherwürdigen Nikolaikirche durch den Kieler Gesangsverein, dem sich der Chor des Königlichen Lehrerseminars und die Knaben des St. Nikolaichors angeschlossen hatten, und mit dem sich das Orchester der Musikfreunde unter Kunsemüllers zielbewußter Leitung vereinigte. Die Aufführung war zur Hauptsache vortrefflich, hätte aber durch ein ruhigeres Zeitmaß in den dramatisch bewegten Judenchören noch gewonnen. Arthur van Ewey's Christus bewegte sich künstlerisch durchaus auf der Höhe, war gesangstechnisch dagegen nicht immer einwandfrei. Henry Wormsbächer aus Hamburg gab mit seinem Evangelisten das weitaus Beste, was ich bisher von diesem strebsamen Sänger gehört habe. In jeder Beziehung vortrefflich sang Hilde Ellger die Alt-, befriedigend Emmy Polt aus Köln die Sopranpartie. Auch der einheimische Sänger Fritz Ahl (Baß) bot durchaus Anerkennenswertes. Hofmeier-Eutin führte mit künstlerischem Geschmack den Orgelpart aus. — Einen anderen Höhepunkt in unserem Musikleben bezeichnete die Aufführung der „Antigone“ mit der Musik von Mendelssohn durch den Lehrergesangsverein. Im Zusammenwirken mit dem bereits mehrfach erwähnten Orchester der Musikfreunde steigerte der Chor seine Leistung unter Leitung Heinrich Johannsens zu bedeutender künstlerischer Geschlossenheit, der sich der ganz hervorragende „Kreon“ Emanuel Stockhausens (Hamburg) gleichwertig einfügte. Die übrigen Solisten boten ebenfalls Annehmbares: Henny Sußmann (Antigone), Erika Elten (Ismene). Mit außerordentlichem Erfolge gelangte Peter Cornelius' wahrhaft entzückender „Barbier von Bagdad“ durch denselben Verein, zum Teil verstärkt durch seinen eigenen Frauenchor und denjenigen des a cappella-Chors unter Johannsens Führung zur konzertmäßigen Aufführung. Solistisch ragte Ernst Lehmann vom Deutschen Opernhaus in Berlin um Haupteslänge hervor, ein in der Tat

ganz idealer Vertreter der Titelpartie. Anerkennenswertes leisteten neben ihm Karl Sattler (Nureddin), Anna Stühr (Sopran), Else Günther-Vetter (Alt) und Dr. Ahl (Baßpartie des Kalifen). Für den im allerletzten Augenblick zurücktretenden Hofopernsänger Hildebrandt aus Dresden sang Heydenblut-Berlin mit zwar nicht ausreichenden Mitteln, aber musikalisch durchaus wacker ohne Probe den Kadi. — Inzwischen fand auch das 5. Philharmonische Konzert statt. Das umfangreiche Programm (Beethoven, Reger, Brahms, Chopin u. a.) bestritt mit bestem Gelingen unser einheimischer Klaviermeister John Petrie Dunn, von dessen außergewöhnlichen pianistischen und künstlerischen Qualitäten bereits im ersten Berichte die Rede war. Auch das 6. Philharmonische Konzert brachte einen Pianisten, den vortrefflichen Paul Goldschmidt (Beethoven, Brahms, Chopin, Schumann, Weber).

Mit einer sehr gelungenen Aufführung der „Schöpfung“ erfreute der Philharmonische Chor (Dirigent Dr. Albert Mayer-Reinach) im Verein mit dem Orchester der Musikfreunde. Unter den Solisten stand Theodor Heß van der Wyk (Baß) an erster Stelle. In der von demselben Chorverein veranstalteten „Messias“-Aufführung soll derselbe Künstler das Hauptinteresse des Abends auf sich zu konzentrieren verstanden haben. — Eine tüchtige Leistung bedeutete die Aufführung der Heinrich Schütz'schen „Matthäuspension“ durch den St. Nikolaichor (Dirigent G. D. Först) in der St. Nikolai-kirche. Auch in anderen Gotteshäusern fanden erfolgreiche Kirchenmusiken statt: Ansgarkirche (F. Dimigen), Lutherkirche (R. Schmidt), Heiligengeistkirche (W. Orthmann), Jakobikirche (W. Bender), Johanneskirche (G. Stolz) und Kirche in Hassen (G. Siemen). Der Musikverein Kiel (Dirigent R. Schmidt) legte mit einer ansehnlichen Reihe älterer und neuerer a cappella-Chöre Zeugnis von fleißigem, erfolgreichem Streben ab. Solistisch betätigten sich die Violinvirtuosin Renée Chemet und die Altistin Paula Werner-Jensen, diese vorwiegend die in die Tiefe dringende Künstlerin, jene mehr die glänzende Virtuosin betonend. — Von auswärtigen Künstlern war es vor allem wieder Frederic Lamond, der seine alte Anziehungskraft neu bewährte. Unter einheimischen Künstlern konzertierten in eigenen Veranstaltungen erfolgreich die Pianistinnen Lulu Andresen und Hedwig Nissen und unter den Sangesbeflissenen Marie Paulsen und Rolf Rueff. Willy Orthmann

LUZERN: Hauptereignis der Wintersaison 1913/14 war die, für die Schweiz erste Aufführung der musikalischen Legende „Der Kinderkreuzzug“ von Gabriel Pierné durch den „Städtischen Konzertverein“ (150 Damen) unter Mitwirkung des „Männerchor Luzern“ (160 Herren), des Städtischen Orchesters, eines Kinderchors (150 Mädchen und Knaben, von Gesanglehrer Friedrich Bühlmann instruiert), eines Fernchors (60 Sekundarschülerinnen unter Leitung des Gesanglehrers Philipp Nabholz) und mit den Solisten Johanna Dietz (Alain), Emma Bellwidt (Allys), Emilie Klein-Ackermann (Eine Mutter), dem norwegischen Tenor Agaard Oestwig (Erzähler) und dem Bassisten Gallus Gmür (Seemann). Das Pierné'sche Oratorium

erzielte einen gewaltigen Erfolg, wozu sehr vieles die ausgezeichnete Wiedergabe der Kinderchöre beitrug. Dreimal füllte die vom Städtischen Musikdirektor Robert Denzler von langer Hand vorbereitete und mit suggestiver Kraft dirigierte „Kinderkreuzzug“-Aufführung den Saal (1000 Plätze). — Die von Denzler geleitete „Liedertafel Luzern“ brachte unter Mithilfe des Städtischen Konzertvereins (Damen für die Knabenchöre) den Schluß des ersten Aufzugs aus Wagners „Parsifal“: „Wanderung nach Montsalvat und Liebesmahl der Gralsritter“ zu eindrucksvoller Wiedergabe. Nicola Geisse-Winkel sang die Partie des Amfortas; Gurnemanz und Titurel waren durch Robert Wyß vertreten. Die „Liedertafel“ führte in ihrem Konzerte u. a. noch auf: Hegar's a cappella-Ballade „Rudolf von Werdenberg“ und Siegmund v. Hausseggers genial-gepenstigen „Totenmarsch“ für Baßsolo (Hr. Geisse-Winkel), Männerchor und Orchester. — Der „Stiftschor“ (Kirchenchor) brachte unter Direktion von F. J. Breitenbach in der Kathedralkirche Anton Bruckners Große Messe in f-moll erstmals in der Schweiz zur Aufführung. — An den Abonnementskonzerten beteiligten sich solistisch der Pianist Rudolf Ganz (Konzertstück op. 14 für Klavier und Orchester von E. R. Blanchet, Liszts Konzert A-dur, Solostücke von Chopin), der Geiger Joseph Szigeti (Brahms-Konzert, Allegro von Pugnani-Kreisler, Bach-Gavotte E-dur, Paganini's E-dur Caprice), die Konzertsängerin Tilly Cahn-bley-Hinken (Bach-Kantate „Weichet nur, betrübte Schatten“, Alleluja von Mozart, Lieder von Schubert und Liszt), der Viola d'amore-Virtuose Dr. Niel Vogel (Konzert für Viola und Orchester von C. Stamitz, Menuett von Milandre), der Bassist Max Sauter aus Mailand (Händels „Sie schallt, die Posaun“ aus „Messias“, die sogen. Zoologie-Arie aus Haydns „Schöpfung“). Das von Denzler geleitete Orchester trug in diesen Konzerten u. a. vor: D-dur Symphonie von Phil. Eman. Bach, Beethovens „Fünfte“ und „Siebente“, Dvořák's e-moll Symphonie „Aus der neuen Welt“, Richard Strauß' „Don Juan“, Regers „Variationen und Fuge über ein Thema von Adam Hiller“, die Ouvertüren „Freischütz“ und „Hebriden“. — In Kammermusikaufführungen interpretierten der Pianist Denzler und der Geiger Willem de Boer u. a. die D-dur Sonate op. 16 für Violine und Klavier von Othmar Schoeck und zusammen mit dem Cellisten Dick Lysen Dvořák's „Dumsky“ (Träumerei-)Trio und das C-dur Klaviertrio von Brahms. An einem dieser Abende trug Ilona Durigo in ihrer unübertrefflichen Art Gesänge von Schubert, Brahms und Hugo Wolf sowie drei Lieder von Robert Denzler vor. — Einen eigenen Konzertabend gab der Pianist Peter Faßbaender aus Zürich (29. Klaviersonate von Beethoven, Max Regers „Tagebuch“, Schumanns „Concert sans Orchestre“ op. 14: Variationenteil, Liszt's „Sposalizio“). Als Geigentalent allerersten Ranges zeigte sich bei diesem Anlasse die Tochter des Konzertgebers, die kaum 17jährige Hedwig Faßbaender („Melodie“ von Peter Faßbaender, Allegro von Pugnani-Kreisler, Sarasate's Spanischer Tanz, 1. Satz aus dem h-moll-Violinkonzert von Saint-Saëns). A. Schmid

MALMÖ: Baltisches Musikfest. Auf der Baltischen Ausstellung, die in diesem Sommer in Malmö stattfindet, traten an vier Tagen, vom 23.—26. Juli Schweden, Dänemark, Rußland und Deutschland in musikalischen Wettbewerb. Jeder Nation war in je zwei Konzerten Gelegenheit geboten, Proben ihrer eigenartigen Musik und Vortragskunst zu Gehör zu bringen. Dem Großherzoglichen Musikdirektor Heinrich Schulz (Rostock) fiel die Aufgabe zu, die deutsche Musik zu vertreten. Das Rostocker Stadt- und Theaterorchester war durch Schweriner Hofmusiker verstärkt, der Rostocker philharmonische Chor durch Sänger und Sängerinnen aus ganz Mecklenburg auf eine stattliche Anzahl gebracht. Die feinsinnig zusammengestellten Programme gaben ein Bild der deutschen Musik im 19. Jahrhundert: Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Wagner, Liszt, Brahms, H. Wolf, G. Mahler, R. Strauß — die Höhepunkte der Musik im Anfang, in der Mitte und am Ende des Jahrhunderts und der Reichtum ihrer Ausdrucksformen: Symphonie und symphonische Dichtung, Lied und Chorgesang, musikalisches Drama traten eindrucksvoll hervor. Zwei dramatische Sängerinnen der Schweriner Hofoper, Frau Paula Ucko-Hüsgen und Frau Frieda Schreiber und zwei Konzertsänger, die Herren Georg Meader aus Stuttgart und J. von Raatz-Brockmann aus Berlin, sowie der Violinspieler Hofkonzertmeister Gustav Havemann aus Leipzig wirkten als Solisten mit. Schöne und dankbare Aufgaben waren dem Chor gestellt: Mahlers Lied von der Erde, das Schicksalslied von Brahms, der Schlußsatz der Neunten Symphonie. Herr Havemann spielte Mozarts A-dur Konzert. Frau Ucko sang Isoldes Liebestod, Herr v. Raatz-Brockmann Lieder von Schubert, Wolf, Strauß. Die Solostellen in Mahlers Lied von der Erde waren Frau Schreiber und Herrn Meader anvertraut. Im Quartet der Neunten Symphonie vereinigten sich die Solisten mit dem Chor. Das Orchester trug die Freischützouvertüre, Liszts Mazeppa, Vorspiel und Schluß aus Tristan, Don Juan von R. Strauß vor. Die ganze Veranstaltung klang machtvoll mit der in Malmö zum erstenmal gehörten Neunten Symphonie aus. Die Leistungen der deutschen Sänger und Musiker wurden von Kritik und Publikum mit großer Begeisterung aufgenommen. Das deutsche Konzert wurde in jeder Hinsicht besonders ausgezeichnet. Es gereicht dem hochverdienten Leiter des Rostocker Konzertwesens, Musikdirektor Schulz zur Ehre, die deutsche Musik im Ausland in so trefflicher Weise zu voller Anerkennung gebracht zu haben. Auch mit verhältnismäßig kleinen und beschränkten Mitteln sind künstlerische Erfolge zu erzielen, wenn ein von idealen Gesinnungen beseelter, erprobter Führer seine ganze Kraft und Persönlichkeit dafür einsetzt. Wolfgang Golther

MERSEBURG: Die alte Bischofsstadt, die bereits zu Bachs Zeit eine Pflegestätte der Musik war und sich neben den kleinen Nachbarresidenzen wie Zerbst, Weißenfels u. a. hören lassen konnte, hat durch den Merseburger Musikverein alte Traditionen wiederaufgenommen und bietet seit Jahrzehnten den kunstsinnigen Kreisen vornehme Musik. Selbst die größten Virtuosen und Tondichter sprachen hier vor. So weilte z. B. Johannes Brahms öfter in Merseburgs

Mauern und spendete aus dem Schatze seiner herrlichen Kammermusik. Bewegten sich früher die Konzerte in kleinerem Rahmen, so wurde dem Musikleben ein neuer Reiz gegeben, als es dem Vorstande gelang, das Winderstein-Orchester aus Leipzig zur Mitwirkung heranzuziehen. Seitdem aber die Dessauer Hofkapelle, eine der wohldiszipliniertesten Deutschlands — man kann das wohl ruhig sagen, ohne sich einer Übertreibung schuldig zu machen — die Ausführung der großen Orchesterkonzerte übernommen hat, ist das Interesse noch erheblich gestiegen. Der Vorsitzende, Geh. Regierungsrat und Landesrat Skoniecki, scheut aber auch weder Zeit noch Geld, um den Orchesterkonzerten den Stempel des Ungewöhnlichen zu verleihen. So wurden das 2. Konzert mit der h-moll Symphonie Schuberts, der Overtüre „Römischer Karneval“ von Berlioz, dem Orchester-Scherzo aus desselben Meisters dramatischer Symphonie „Romeo und Julie“, dem „Siegfried-Idyll“ Wagners und den „Préludes“ Liszts und das 4. Konzert mit Mahlers G-dur Symphonie (No. 4) — das Sopransolo gesungen von Frieda Etmayer —, den Variationen über ein Thema von Haydn und der großen „Leonoren“-Overtüre zu wahren Erlebnissen. Außerordentlich schön gelangen außer Schuberts „Unvollendeter“ besonders die Tondichtungen der großen Orchestermaier Berlioz, Liszt und Wagner. Der Vortrag von Mahlers Wunderhornsymphonie dürfte wohl kaum überboten werden können. Die Aufnahme der Werke war dementsprechend, und Mikorey wurde stürmisch gefeiert. Als Solist wirkte im 2. Konzerte Gustav Havemann mit, der Beethovens Violinkonzert mit berückendem Ausdruck und überlegener Technik spielte. Die beiden anderen Abende waren ausschließlich Solisten gewidmet. Am ersten, den ich leider versäumen mußte, sang Dr. Hermann Brause Lieder und Balladen, und in den vierten teilten sich Eva Katharina Lißmann, die eine Reihe selten zu hörender Lieder von A. Gretschaninow, P. Tschaikowsky, A. Arensky und Max Reger mit vornehmem Geschmack vortrug und mit Schumanns Frauenliebe und -leben alle entzückte, obgleich sie eine leichte Indisposition angab, und Severin Eisenberger, der ebenfalls mit klavieristischen alten Delikatessen aufwartete, denen er aber den Reiz der Neuheit durch sein schönes Spiel verlieh. Martin Frey

MOSKAU: Ein Bach-Fest in Moskau! An drei Abenden gelangten Bachsche Orchester- und Chorwerke, u. a. die h-moll Messe, unter der meisterhaften Leitung von Hugo Rüdell zur Aufführung. Das Orchester von S. Kussewitzki, der Chor von Al. Archangelski aus Petersburg wirkten mit und zeichneten sich durch Präzision und Reinheit aus. Die Orgelpartie wurde von Jacques Handschin (Petersburg) höchst gediegen durchgeführt. Die Solisten waren die Damen A. Dobrowolskaja, L. Koboletzkaia-Iljina, E. Kassatkina-Endrowitzkaja und die Herren A. Alexandrowitsch und N. Speranski. Dieses erste Bach-Fest hier ist von Serge Kussewitzki organisiert worden. — An dem der Bach-Woche vorangehenden Sonntag wurde die Matthäus-Passion von der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft unter M. Ippolitow-Iwanow

vorgeführt. Die Chöre der Russischen Chorgesellschaft, des Synods, des Konservatoriums wirkten höchst verdienstvoll mit. Die Solistinnen E. Barth (Sopran) und P. Dobbert (Alt) waren sich ihrer Aufgabe vollbewußt. Die Besetzung der Männerstimmen war weniger erfreulich. Wenngleich etliche Unvollkommenheiten in der Vorführung zu verzeichnen waren, sind wir der Musikgesellschaft großen Dank schuldig, daß wir Bachs großes Werk hier mit russischem Texte hörten. — Die Bach-Feste bildeten den würdigen Schluß einer sehr bewegten, inhaltsreichen Saison. Kussewitzki hat den Reigen seiner Symphoniekonzerte mit Beethovens „Missa solemnis“ abgeschlossen, deren Vorführung so glanzvoll ausfiel, daß sie in einer protestantischen Kirche nochmals mit bestem Erfolg wiederholt wurde. Kussewitzki's zwei letzte Sonntagsmatineen, von A. Orlow geleitet, brachten Symphonien von Reinhold Glière, Rachmaninow, Scriabin, Spendiarrow's „Drei Palmen“ und Igor Strawinski's „Petruschka“ zur Vorführung. Serge Prokofiew trug ein eigenes Klavierkonzert vor. — Glanzvoll waren die letzten Vorführungen der Philharmoniker unter Rachmaninow. Das 7. hatte Joseph Lhévinne zum Solisten (Beethovens Konzert Nr. 1, Liszts Es-dur), das 8. die herrliche Sängerin E. Sbruewa (Lieder von Borodin, Tschernow, Medtner, Tanejew u. a.). Sergei Wassilenkow's Schlußkonzert hatte Tschaikowsky und Rimsky-Korssakow auf dem Programm. Der einheimische Pianist Nikolaus Orlow spielte Tschaikowsky's Erstes Klavierkonzert mit künstlerischer Reife und virtuosem Elan. — Die Moskauer Kapelle von W. Bulytschew bot in ihrem Schlußkonzert Mozarts Requiem. — Einzelkonzerte: Nicolaus Medtner trug an seinem Klavierabend nur eigene Werke vor; ein Anhang zu seiner Sonate-Ballade op. 27 (Introduziona und Finale) erlebte seine Erstaufführung, desgleichen ein Zyklus von neuen Liedern, die von Marie Olenin-d'Alheim mit hoher Kunst vorgetragen wurden. Medtner's Bedeutung als Tonschöpfer wächst mit jeder neuen Vorführung seiner Werke. — Der Liederabend der hochkultivierten Sängerin Anna Jahn-Ruban brachte „Romances et Chansons du XVIII^e siècle“ und Lieder von russischen Tondichtern. Gretschaninow's Liederkreis „Aux temps heureux“ und Sergei Tolstoi's (Sohn Leo Tolstoi's) „Schottische Lieder“, erstmalig vorgetragen, übten einen gewinnenden Eindruck aus. — Marie Olenin-d'Alheim schloß ihre Liedervorführungen mit einem Programm, das von den Mitgliedern der „Maison du Lied“ durch Ausschreiben der gewünschten Lieder zusammengestellt wurde (Bach, Beethoven, Schubert, Schumann und russische Tondichter). — Henri Forterre, Geiger des Orchesters von Kussewitzki, veranstaltete ein Konzert, in dem eigene Kompositionen vorgeführt wurden (Streichquartett, Duo für Klavier und Violine, Klavierstücke usw.), die ihn als Anhänger der modernen französischen Richtung erkennen lassen. — Das Konzert von Friedrich Thal unter Mitwirkung von Olga Kitaewa-Thal (Sopran) bietet jedesmal ein inhaltreiches Programm. Alexander Gretschaninow's „Drei Naturskizzen“ op. 52 für Streichquartett und

Sopran und Thals Konzertarie für Sopran und Violine waren Erstaufführungen, die einen günstigen Eindruck hinterließen. — E. Sawelowa-Sozentowitsch und M. Wolkenstein, sehr gediegene Pianistinnen aus der Schule Annette Essipow's, traten erfolgreich mit Vorführungen für zwei Klaviere auf. Programm: 1. Bachs Drittes Konzert mit Orchester (Leitung: Oskar von Riesemann), 2. Brahms' Variationen op. 23, 3. Chopin's „Rondo“ op. 73, 4. Rachmaninow's „Phantasie“. — B. Sibor, dereinheimische Violin-virtuose, erfreute mit der Wiedergabe alter Meister und bot zum Schluß moderne: Sinding's „Religioso“ und Catoire's „Elegie“ ist hier zum ersten Male gespielt worden. — Der Chor für Kirchengesang von Alexander Archangelski feierte das 15. Jahr seines Bestehens mit einem Festkonzerte, das einige Uraufführungen brachte. Die Kultur des Chores steht hoch und der Gesang zeichnet sich durch Präzision und Reinheit aus. — M. Drosdow hielt eine inhaltsreiche, logisch ausgearbeitete Vorlesung über die Modernen. Als ausgezeichnete Pianist trug er meisterhaft Werke von Cl. Debussy, Ravel und Scriabin vor, spielte auch eigene Kompositionen, die Zeugnis von einer starken Individualität ablegten und ihn als Anhänger der modernen Richtung erkennen lassen.

E. von Tidebühl

RHEINPFALZ: Das abgelaufene Jahr brachte ein außergewöhnlich reges Musikleben. Einige Stichproben wollen dies dartun. Im Liedertafel-Cäcilienverein Speyer (Dir. M. Stahl) gelangten Verdi's „Requiem“, Beethoven's „Egmont“-Musik, Symphonien von Beethoven, Brahms, das b-moll Klavierkonzert von Tschairowsky, das Violinkonzert von Brahms, das Streichquartett „Le Château“ von Lacombe usw. zur gelungenen Aufführung. Solistisch betätigten sich dabei: Dr. Ligniez-Heidelberg (Baß), Frau Friedrich-Höttges (Alt), Frau Arlo-Schlesinger (Sopran), Hugo Kander (Klavier), Ribapierre und Frau Chemet (Violine), Frl. Sack (Klavier) und das Mannheimer Streichquartett. Die „Fidelia“ (Dir. K. A. Krauß) begann mit einem Schubert-Schumann-Liederabend, ausgeführt von Mientje Lauprecht van Lammen und Hans Pfitzner. Walter Schulze-Prisca und Gemahlin folgten mit Bachs Konzert in d-moll für zwei Violinen, Stücken von Sinding und Tartini; Heinrich Kühlborn (Tenor) sang mit Erfolg u. a. neue Lieder von Meyer-Olbersleben. Stimmlich und durch vortreffliche Schulung imponierte die Finnländerin Signe Lilliequist mit Gesangswerken von Händel, Scarlatti, Brahms usw. Der Holländer Ydo spielte geistvoll Rubinstein's Violoncellsonate op. 18, der Chor sang a cappella und begleitete Stücke von Schubert, Goldmark, Hutter, Bruch usw. — In Kaiserslautern gewinnen die Volkskonzerte des Stadtorchesters immer mehr Beachtung. Einen wesentlichen Faktor zur Förderung des Musiklebens brachte das neu gegründete Konservatorium unter Lill Erik Hafgren's Leitung. Mehrfach betätigten sich dessen Lehrkräfte in öffentlichen Konzerten. Günstigste Resultate erzielte Musikdirektor Pfeiffer in den von ihm geleiteten Musikverein und Cäcilienverein; ersterer pflegt neben der Instrumentalmusik vor-

zugsweise den Männer-, letzterer den gemischten Chor. Die besten Solisten der Gegenwart stellten sich ein. Viel Erfolg erzielte der Musikverein u. a. mit Volbachs allerdings sich häufig an „berühmte Muster“ anlehnendem „König Laurins Rosengarten“. Der Männerchor Kaiserslautern (Dir. Großmüller) brachte u. a. neuere Orchester- und Chorwerke zu trefflichster Aufführung. Der Sängerkreis (Dir. Vollmar) verzeichnet eine lobenswerte Wiedergabe von Bruchs „Frithjof“ mit Frau Schauer-Bergmann und L. Stichter als Solisten. — Musikverein Pirmasens (Dir. Schörry) und Männergesangsverein Zweibrücken (Dir. Ott) erzielten durch ihr Zusammenwirken Höhepunkte in der Ausführung größerer Werke (z. B. „König Laurins Rosengarten“, „Troubadour“ von Volbach usw.) und in der Erwerbung von solistischen Kräften. Der Cäcilienverein Zweibrücken (Dir. Bensch) erwarb sich u. a. viel Anerkennung mit Händels „Messias“ und Haydn's „Schöpfung“. — Landaus Musikverein (Dir. E. Walter) führte Glucks „Orpheus“ und Schumann's „Der Rose Pilgerfahrt“ auf und pflegte durch Herbeiziehung guter Ensemblespieler (Sieben-Quartett München usw.) mit Erfolg auch die Kammermusik. Einen Glanzpunkt bedeutete das Konzert der „Meininger“ unter Regers Führung. — Der Homburger Oratorienverein (Dir. Dr. Krome) und der Konzertverein Gernsheim veranstalteten wertvolle Aufführungen, der letztere insbesondere durch Gewinnung auswärtiger Künstler. — In Ludwigshafen (Dir. Artur Berg) erhebt sich der Verein für klassische Kirchenmusik über das Niveau des Alltäglichen. — Der Liederkranz Frankenthal (Dir. Schmitt) betont u. a. die großen Formen des begleiteten Männerchors, der Cäcilienverein daselbst (Dir. A. Landmann) die des begleiteten gemischten Chors (Schumann's „Rose Pilgerfahrt“, Liszt's „Legende“). — Neustadt a. d. H. veranstaltete unter Lill Erik Hafgren's Leitung eine Wagner-Feier in großem Stil, zu der Liedertafel und Cäcilienverein den Chor stellten. Unter den Solisten ragte Frau Hafgren-Waag hervor. Den Musikverein dirigiert gegenwärtig Dr. Kroder; im Vordergrund steht ihm das Orchester. — Bad Dürkheim's Künstlerkonzerte erwerben sich steigende Anerkennung.

Karl Aug. Krauß

ST. PETERSBURG: Festgegründet ist der Ruf der von Beljaew gegründeten russischen Symphoniekonzerte, die ausschließlich den Werken russischer Komponisten gewidmet sind. Bei Zusammenstellung der Programme wird löblicherweise der Akzent auf wertvolle Novitäten gelegt. Das 1. Konzert brachte unter Glazounow's Leitung an Orchesterwerken ein symphonisches Poem „Haschisch“ von Liapunow, „Bilder aus der Krim“, Suite von Spendiarow, und die schon an dieser Stelle erwähnte Glazounow'sche Musik zum Drama „Der König von Judäa“ vom Großfürsten Konstantin. Im 2. Konzert (Dirigent: L. Steinberg) spielte A. Goldenweiser das an die Technik und noch mehr an das Gedächtnis große Ansprüche machende Klavierkonzert von Catoire. Eine Suite zum lettischen Märchen „König Brusubart und Prinzessin Gundela“ von Wihtol verfehlte

nicht ihre Wirkung, das Scherzo mußte wiederholt werden. Nicolaus Tscherepnin eröffnete das 3. Konzert mit einer neuen Symphonie von Wyschnegradski, die den Zuhörern zuzusagen schien. Tscherepnin's Balletmusik „Narciss“ stellt die Begabung ihres Schöpfers ins glänzendste Licht. Den solistischen Teil des Abends hatte Boris Sibor übernommen; er spielte das Violinkonzert von Conus technisch vollendet und geistvoll in der Auffassung. — Beethoven war das Lösungswort im letzten Kussewitzki-Konzert und jedermann freute sich, wieder die gewaltige „Missa solemnis“ zu hören. Mit dem Archangelski-Chor, dem Elite-Quartett Bolska (Sopran), Kobeljazzkaja (Alt), Alexandrowitch (Tenor) und Bosse (Baß) und besonders mit seinem Künstlerorchester konnte Kussewitzki eine unvergeßliche Aufführung bringen. — In den ersten Märztagen erlebten wir wahre künstlerische Festtage. Die drei großen Bach-Abende bildeten den Höhepunkt der diesjährigen Konzertsaison. Es war uns vergönnt, die größten Schöpfungen des Meisters in kurzer Aufeinanderfolge und in gleich musterhaften Aufführungen zu hören. Die Leitung des Bach-Festes lag in Händen von Hugo Rüdel (Berlin). Nur ein so mächtiger, gründlich geschulter Chor, wie der von Archangelski und eine so umsichtige und ruhige Leitung vermochten zu einem glücklichen Resultat zu führen. Der Glanzpunkt lag in der h-moll Messe, und wenn in einigen Solopartien nicht alles glückte, so gehen wir darüber mit Nachsicht hinweg. Wahrhaft überrascht war man von den Leistungen der Instrumentalsolisten A. Serato (Violine) und E. Petri (Klavier). Das Vorspiel zu den Bach-Konzerten bildete ein von E. Brands gehaltener Vortrag „Die Wiedergeburt Bachs“, in dem der talentvolle Redner auch der Zeitschrift „Die Musik“ einer besonderen Erwähnung tut. Bemerken will ich noch, daß nur ein Kussewitzki mit seinen unbeschränkten Mitteln derartige grandiose Musikfeste veranstalten kann. — Um bei Bach zu bleiben, will ich noch über die Matthäus-Passions-Aufführung des St. Petri-Gesangsvereins berichten, die abermals glänzendes Zeugnis ablegte von der hervorragenden Leistungsfähigkeit des Chores wie von der Tüchtigkeit seines Dirigenten Arthur Wulffius. Außer hierorts bekannten Kräften beteiligten sich diesmal die Berliner Künstler Elisabeth Ohlhoff, Paula Weinbaum, Willy Schmidt und Hjalmar Arlberg. — Als Solist für sein letztes Abonnementskonzert hatte Siloti seinen berühmtesten Mitbruder in Franz Liszt Eugen d'Albert gewonnen, dessen geistsprühende Interpretation der Konzerte in Es von Beethoven und Liszt und seines eigenen E-dur Konzerts vom Publikum und der Kritik laut bejubelt wurde. Auch der Beethoven-Abend bestätigte d'Albert's Weltruhm, dessen sich der gefeierte Meister seit 30 Jahren erfreut. — Der kleine Sascha Dubjanski ist eine Pianistenerscheinung, der wir in der Tat mit höchster Bewunderung begegnen. Wir haben hier einen Kunstjünger von eminenter Begabung vor uns. Die hochbegabte Auer-Schülerin Margarete Berson, die sich in einem Konzert mit Orchester (Dirigent: Auer) hören ließ, schien mir entweder schlecht disponiert oder den Schwierigkeiten des Tschaik-

kowsky-Konzerts nicht gewachsen. Gottfried Galston veranstaltete auch hier seinen in Westeuropa bekannten Zyklus von fünf Klavierabenden. Die Konzerte waren ausverkauft und die Vorträge des beliebten Künstlers wurden durch reiches musikalisches Verständnis und eigene Ausdrucksweise gekrönt. In seinem 6. Extrakonzert erfreute uns die Mitwirkung Sandra Drouckers. Die Geigerinnen Isabel und Eldrede Watts lassen sich alljährlich hören; die trefflichen Künstlerinnen scheinen mir außerordentlich gewachsen zu sein. Pianistisch beteiligten sich noch Wladimir und Anatol Drosdow, Raoul Koszalski, Romanowski, Vera Margolis und die jugendliche begabte Anna Laserson. — Das diesjährige Invaliden-konzert (1814 gegründet) im Kaiserlichen Marien-theater gestaltete sich zu einem 100jährigen Jubiläumskonzert. Bei dieser Gelegenheit ernannte der Kaiser den Gründer des berühmten Balalaika-Orchesters, Basil von Andrejew, zu seinem Solisten. Bernhard Wendel

TORONTO: Die hiesige Musiksaison ist so gut wie beendet, und sie war nicht arm an musikalischen Ereignissen, besonders wenn man in Betracht zieht, erstens daß die Einwohnerzahl Torontos eine halbe Million noch nicht erreicht hat und zweitens, daß die Zahl der an Oper und Konzert Interessierten leider sehr gering ist. Wir hatten im Dezember während einiger Wochen eine Opernsaison, die Leistungen waren jedoch so ungenügend daß wir uns die Besprechung erlassen können. Die Konzerte waren ungleich besser und interessanter. Als Hauptfaktoren kommen in Betracht das „Toronto Symphony Orchestra“ der „Toronto Mendelssohn Choir“ und die auswärtigen Künstler und Orchester, die auf der Tournee Toronto besucht haben. Das hiesige Orchester leidet besonders an seinem Dirigenten, Mr. F. S. Welsman, der es bedauerlicherweise an Energie, Temperament und der Einsicht fehlen läßt, welche Aufgaben er seinem immerhin noch jungen Orchester zumuten darf. Er versuchte sich unter anderem an Werken wie Strauß' „Tod und Verklärung“ mit vollkommenem Mißerfolg. Ja, selbst die Begleitung zu Beethovens und Brahms' Violinkonzert waren recht schwache Leistungen. Man sagt jedoch, daß das Orchester mit jeder Saison besser werde, und so darf man wohl hoffen, daß Toronto in einigen Jahren ein Orchester ersten Ranges besitzen wird. Weit günstiger muß man über den hiesigen Chor urteilen, der übrigens nächstes Jahr, etwa 250 Mitglieder stark, eine Europa-Tournee unternehmen wird. Er steht unter Leitung eines Deutsch-Canadiers, Dr. Paul Voigt, der zugleich als Direktor des „Toronto Conservatory of Music“ sich um die hiesige Musik sehr verdient macht. Das Stimmenmaterial braucht einen Vergleich mit den besten europäischen Chören wahrlich nicht zu scheuen. Selbst Werke wie die Bachsche h-moll Messe und Brahms' Deutsches Requiem hat der Chor in nahezu vollendeter Ausführung bewältigt. Man darf darauf gespannt sein, wie sich der Chor in Europa bewähren wird. Es ist übrigens bezeichnend, daß sich Dr. Voigt das Chicagoer „Thomas Orchestra“ zu den Aufführungen seines Chores hierherkommen läßt, trotz der sehr erheblichen Unkosten einer fünfzehnstün-

digen Eisenbahnfahrt. Zu erwähnen bleiben nur noch, abgesehen von den mehr privaten Veranstaltungen einiger Lehrer der hiesigen Konservatorien, die Besuche auswärtiger Künstler. Wir hatten die Freude, von Geigern Kreisler (Brahmskonzert), Mischa Elman (Tschaikowskykonzert) und Flesch (Beethovenkonzert), der übrigens auf seiner ersten Amerikatournee seltene Triumphe feiern durfte, bewundern zu können. Von Klaviervirtuosen ließen sich Josef Hofman mit dem ersten Tschaikowskykonzert und Teresa Carreño mit dem ihr gewidmeten Mac Dowellkonzert hören. Den Höhepunkt der Saison bildete der Besuch der „New York Philharmonic Society“ unter Josef Stransky, mit Otilie Metzger als Solistin. Das aus allerbesten Künstlern bestehende Orchester hat es unter Stransky's energischer und intelligenter Leitung zu ganz hervorragenden Leistungen gebracht. Strauß' „Tod und Verklärung“ und Dukas' „Zauberlehrling“, das waren Ausführungen, die wir hier nur selten miterleben dürfen. Frau Metzger hatte zwei wenig dankbare und selten gesungene Arien (aus „Rienzi“ und „Samson und Dalila“) ausgewählt, natürlich war sie trotzdem ihres Erfolges sicher. Zum Schluß bliebe nur noch der Name einer hiesigen Künstlerin zu nennen, die kürzlich in Ottawa, ihrer Heimatstadt, debütierte: Frau Lavoie-Herz. Sie hat während der letzten sechs Jahre in Europa Klavier studiert, in Berlin unter Artur Schnabel, und ließ sich diese Saison zum erstenmal wieder in Canada hören. Ihr Programm enthielt unter anderem die Sonate op. 5 von Brahms, in der sich ihre fehlerlose Technik mit einem regen Temperament (sie ist französisch-kanadisch von Geburt) zu einer selten schönen Ausführung des Werkes verbanden. Fritz Henschel

WORMS: Die „Musikgesellschaft und Liedertafel“ brachte in ihrem ersten Konzert unter Leitung von Musikdirektor Weisbach Händels „Samson“, der des neuen Dirigenten Gabe in der Einstudierung und Behandlung von Chören in das hellste Licht rückte; die Sicherheit der Einsätze erfreute ebenso wie die Klarheit der Stimmführung und die Feinheit der dynamischen Abstufungen. Von den Solisten — Karstens, Schaum, die Damen Sardot und Helene Wolf — ist besonders der weiche, schmiegsame, in den Lagen ausgeglichene Tenor des Herrn Karstens zu loben. Auch im 2. Konzert waren es hauptsächlich die Chöre, die uneingeschränktes Lob verdienen: außer acappella-Chören (eine altfranzösische Weise und Chöre von Schumann) stand Herzogenbergs liebliches „Deutsches Liederspiel“ auf dem Programm. Helene Wolf sang Brahmslieder mit einem nicht sehr großen, aber sympathischen und gut geschulten Organ, und der Tenor Fritz Schmidt trug mit sicherer Tongebung und mit warmer Empfindung Lieder von Strauß und Reger vor. Im folgenden Konzert bewies Musikdirektor Weisbach in der Appassionata, in Stücken von Chopin und Liszt sein hervorragendes pianistisches Können, insbesondere seinen ungemein modulationsfähigen Anschlag und eine bewundernde Gestaltungskraft. Der Bariton Arthur Herrschmann war offenbar nicht gut disponiert. Das letzte Vereinskonzert brachte Haydns „Schöpfung“; auch hier waren die Chöre

von einer erfreulichen Treffsicherheit, Aussprache und Vortrag waren durchaus einwandfrei. Luise Metzler verfügt über eine wohlgebildete schöne Sopranstimme, über ein gutes piano und über natürliche Anmut im Vortrag; Ludwig Guggenheim verband seinen sonoren umfangreichen Bariton mit durchdachter Phrasierung; den Tenor sang Fritz Schmidt mit etwas zu viel Zurückhaltung; das Orchester ließ manchmal, besonders in der Gruppe der Holzbläser, Reinheit und Zartheit vermissen, war aber im übrigen zufriedenstellend. Im übrigen müßte die „Musikgesellschaft und Liedertafel“ entschieden mehr die neuere Chorliteratur berücksichtigen. — Von den Konzerten des Philharmonischen Vereins ist ein Kamermusikabend der Darmstädter Kammermusikvereinigung (Ernst Schmidt, Paul Raschke, Sprenger, Andreä) zu erwähnen, die Beethovens op. 59, No. 1 etwas trocken, dagegen Smetana's „Aus meinem Leben“ schwungvoll und klar ausgearbeitet vortrugen. Im 2. Konzert spielte das Vereinsorchester unter Prof. Diehl neben kleinen Stücken Beethovens Jenaer Symphonie; die Altistin Flora Moritz zeigte in Liedern von Schubert, Wolf u. a. ein ansprechendes umfangreiches Organ, gute Schulung und gewandten Vortrag. Ein Solistenabend des Vereins gab dem Pianisten Fritz Kaltenborn Gelegenheit, in Bachs Chromatischer Phantasie und Fuge und als Brahms- und Chopinspieler seine solide musikalische Bildung und klare, durchsichtige Gestaltungskraft zu zeigen. Der Tenor Josef Wenz stellte mit seinem Programm (italienische Gesänge und 10 Schubertlieder gleicher Stimmung) zu hohe Anforderungen an das Publikum. Der künstlerische Ernst und der vornehme Geschmack des Sängers sind ebenso zu loben wie die Modulationsfähigkeit des Organs. — Die Wormser Kammermusikvereinigung (Weisbach, Schmidt, Leucht) veranstaltete drei Konzerte. Das erste war ein wohlgelungener Brahms-Abend, nur litten die „ersten Gesänge“ unter der Indisposition des Sängers Vernon d'Arnalle. Der zweite Abend brachte Schuberts Es-dur Trio und César Francks Sonate für Klavier und Violine; die Sängerin Erna Fest ersang sich in Schubertliedern durch ihre frische Stimme und ein gesundes musikalisches Empfinden einen hübschen Erfolg. Den frischesten Zug zeigte die Vereinigung in ihrem letzten Konzert; Beethovens Klaviertrio op. 11 und Haydns ungarisches G-dur Trio wurden mit Freude und Feuer gespielt; die jugendliche Sängerin Emmi Goldmann bewies in der Kavatine aus den „Hugenotten“ eine schöne Begabung für den Coloraturgesang und in Liedern von Strauß und Schillings ein ernstes Streben, das sich jetzt schon mit achtbarem Können paart. — Aus der Fülle von Solistenveranstaltungen sei ein Klavierabend des Wormser Hans Kummer erwähnt, der ausländische Musik (Russen, Italiener, Franzosen und Skandinavier) mit sicherem Stilgefühl und einwandfreier Technik spielte, dann zwei Koczalski-Abende, von denen der eine Beethoven gewidmet war, ferner ein Loewe-Abend von Hermann Gura und ein sehr erfolgreiches Konzert von Gustav Havemann, der mit seinem vollen Ton und mit seiner verblüffenden Präzision zu unsern allerersten Geigern gehört (schade, daß selbst ein Havemann nicht

imstande ist, auf das unvermeidliche Bravourtrapezkunststück, das hier „La ronde des lutins“ hieß, zu verzichten); sein Begleiter Otto Weinreich erwies sich durch seine durchaus zuverlässige Technik und durch seine durchdachte Auffassung als trefflicher Pianist. — Max Reger brachte mit seinem Meininger Orchester seine Romantische Suite; sie ist Eichendorff ins 20. Jahrhundert übersetzt und melodisch wie harmonisch eins der hervorragendsten Werke des Meisters. Bei Beethovens Fünfter fehlte das Zwingende, Hinreißende; es ist immer wieder verwunderlich, wie diesem „Kraftmenschen“ gerade das Zarte und Innige so ganz besonders liegt. — Der dreizehnjährige ungarische Geiger Laszlo Ipolyi erzielte durch die bestrickende Wärme seines Tones und die stürmische Energie seiner Bogenführung einen außergewöhnlichen Erfolg; seine Reife ist geradezu unheimlich. — Die Sopranistin Thyra von Ladiges, die Schubert, Schumann, Brahms und Reger sang, verfügt über schöne Mittel und ein ausgeprägtes Vortrags-talent; besonders zu loben ist ihre vornehme Auffassung und ihr rein wirkungsvolles piano, mit dem sie besonders die Brahmslieder plastisch zu gestalten wußte. — Nicht unerwähnt sollen schließlich zwei Kirchenkonzerte bleiben, in deren einem der Evangelische Kirchen-gesangverein unter seinem Leiter Hohmeier vier Bachkantaten sang, während das andere von dem Organisten der Lutherkirche, Heinrich Deboben, veranstaltet, eine größere Anzahl kirchlicher Werke für Chöre, Soli und Orgel brachte, sowie ein Vortragszyklus, den Prof.

Diehl über Richard Wagner und seine Werke an vier Abenden am Klavier mit Hinzuziehung einer Anzahl von Solisten veranstaltete, und in dem er sämtliche Werke Wagners erläuterte.

Dr. Max Strauß

ZÜRICH: In einem wahrhaft idyllisch angelegten Naturtheater, im Dolderpark, beging der „Lesezirkel Hottingen“ die 200jährige Geburtstagsfeier Chr. W. Glucks. Das Programm wurde mit der Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis“ eröffnet; dann folgte der Vortrag einer Arie aus der „Alceste“. An der Büste Glucks sprach ein Mitglied des Stadttheaters eindrucksvoll ein weit über dem Maße der gewöhnlichen Festprologe stehendes Gedicht von Adolf Frey, worauf unter der musikalischen Leitung Max Conrads das von Gluck nach französischen Motiven aufgebaute Schäferspiel „Die Maienkönigin“ aufgeführt wurde. Das Stück ist ein inhaltlich recht unschuldiges Gelegenheitsspiel, in dem sich einige Arien und das Schlußduett durch Weichheit der Melodie liebenswürdig hervorheben. Im festlich erleuchteten Wald fand die Gluck-Feier bei Musik, Gesang und Tanz ihren reizenden, stilgemäßen Abschluß. — Die bedeutendsten musikalischen Ereignisse der Sommersaison bilden die allwöchentlichen, vom ausgezeichneten Organisten Paul Hindermann, unter Zuzug von Solisten, veranstalteten Konzerte in der Fraumünsterkirche. Unter den bisherigen Solisten verdienen an erster Stelle die beiden Geiger, Marteau und Herbst, erwähnt zu werden.

Dr. Berthold Fenigstein

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Am 14. August vollendet Alexander Winterberger, dessen lebensvolle Büste A. Schätze modelliert hat, sein 80. Lebensjahr. Der Schüler Liszts und Marx' hat den Ruf, einer der besten Orgelspieler zu sein, einst in allen größeren Kunststädten Europas bewährt. Von 1869 bis 1874 wirkte er am Petersburger Konservatorium, siedelte dann nach Leipzig über, wo er auf eine reiche Tätigkeit als Lehrer und Kritiker zurückblicken darf. Seine Kompositionen sind leider nicht so bekannt, wie sie es verdienen.

Das Porträt von Moritz Moszkowski, dem Komponisten der prachtvollen Oper „Boabdil“, möge an seinen 60. Geburtstag erinnern, den der auch als Pianist und Schöpfer feinsinniger und graziöser Klavierwerke geschätzte, jetzt in Paris lebende Tonsetzer, am 23. August begehen kann.

In dem Aufsatz von Walter Dahms findet der Leser viel Wissenswertes über den zu Unrecht ins Hintertreffen geratenen Carl Stör.

Als Virtuose auf dem Cello, für das er auch viele noch heute gern gehörte Kompositionen schuf, war Georg Goltermann einst sehr beliebt und geschätzt. Am 19. August 1824 zu Hannover geboren, bekleidete er nach Abschluß seiner Virtuosenlaufbahn verschiedene Kapellmeisterstellen, zuletzt in Frankfurt a. M., wo er am 29. Dezember 1898 starb.

Des 80. Geburtstages von Peter Benoit (17. August) sei gleichfalls gedacht. Der hochverdiente flämische Meister, der von 1867 bis zu seinem 1901 erfolgten Tode das Konservatorium in Antwerpen leitete, entwickelte auch als Komponist wie als Musikschriftsteller eine außerordentliche Fruchtbarkeit. Wir führen unseren Lesern hier das für das Amsterdamer Denkmal bestimmte Medaillon im Bilde vor.

Am 25. Juni verstarb an der Zuckerkrankheit der langjährige hochverdiente Leiter des Berliner Königlichen Hof- und Domchors, Prof. Hermann Prüfer, im fast vollendeten 70. Lebensjahre. Der Verblichene hat auch an anderen Stätten der Reichshauptstadt eine segensreiche Tätigkeit auf gesangspädagogischem Gebiet entfaltet.



ALEXANDER WINTERBERGER

* 14. August 1834

Büste von A. Schätze



U of M



Gerschel, Paris, phot.

MORITZ MOSZKOWSKI

✱ 23. August 1854



XIII

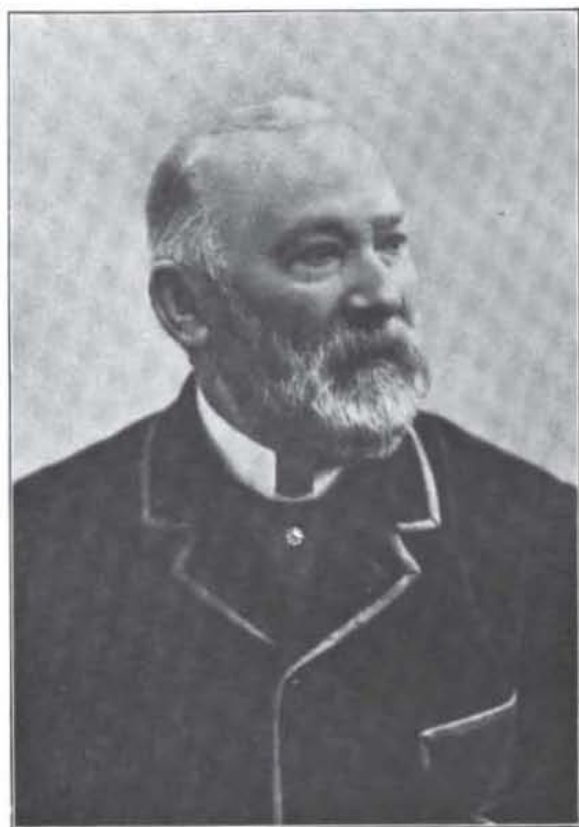
21

UoM



CARL STÖR
* 29. Juni 1814





GEORG GOLTERMANN
✱ 19. August 1824





PETER BENOIT
✱ 17. August 1834



U of M



E. Bieber, Berlin, phot.

HERMANN PRÜFER
† 25. Juni 1914



UoM

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 22 · ZWEITES AUGUST-HEFT
13. JAHRGANG 1913/1914

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Eine Opernpoesie muß locker und porös wie ein Schwamm sein, damit die Musik sie durchdringen kann, muß überhaupt nach Musik verlangen, nicht bloß sie allenfalls zulassen.

Moritz Hauptmann

INHALT DES 2. AUGUST-HEFTES

EGON WELLESZ: Ein Bühnenfestspiel aus dem siebzehnten Jahrhundert („Il Pomo d'Oro“ von Marc Antonio Cesti)

KARL GRUNSKY: Von den Bayreuther Festspielen 1914

REVUE DER REVUEEN: Zum 200. Geburtstag von Chr. W. Gluck. I: Aus Zeitschriften II: Aus Tageszeitungen

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Wolfgang Golther, Wilibald Nagel, Fr. B. Stubenvoll, Hjalmar Arlberg, Franz Dubitzky, Wilhelm Altmann, Emil Thilo, Kurt Singer, Albert Leitzmann

KRITIK (Oper und Konzert): Dortmund, London

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Ludovico Burnacini's Dekorationen zu dem Bühnenfestspiel „Il Pomo d'Oro“ von Marc Antonio Cesti: Schauspiel des österreichischen Ruhmes; Das Reich des Pluto; Eingang der Hölle; Waffenplatz der Athener; Festungsplatz des Mars; Himmel, Erde und Meer

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich,
Belgien und England: Albert Gutmann,
Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonien:
Breitkopf & Härtel, London,
54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

EIN BÜHNENFESTSPIEL AUS DEM SIEBZEHNTEM JAHRHUNDERT

VON DR. EGON WELLESZ IN WIEN

Unsere Zeit hat wieder ein Gefühl für das Bühnenfestspiel, dank der Tat Richard Wagners, die Ziele der Oper so hoch gesteckt zu haben, daß Dichtung, Musik und Dekoration zusammenwirken müssen, um ein Gesamtkunstwerk zu ergeben, das Musikdrama. Dadurch wurde das in der früheren Epoche herrschende Prinzip einer einseitigen Vorherrschaft des Musikalischen über die beiden anderen Künste gebrochen.

Und diese Auffassung vom Wesen und den Aufgaben des musikalischen Dramas entspricht seiner ursprünglichen historischen Stellung. Die ersten Opern waren Festspiele bei besonderen höfischen Gelegenheiten, und erst die Venezianer machten aus ihnen eine ständige Institution für das Bürgertum. Der ursprüngliche Charakter wurde aber an den süddeutschen Höfen festgehalten und brachte hier eine unendlich vornehme, fein stilisierte Opernkunst hervor, deren Schönheit man nur dann ganz begreifen kann, wenn man sie als „Gesamtkunstwerk“ wertet, allerdings von einem anderen Gesichtspunkte aus als von dem Richard Wagners. Während im modernen Musikdrama die Musik die wichtigste Rolle spielt, in zweiter Linie der Text und erst in dritter die Inszenierung, fiel beim Musikdrama des siebzehnten Jahrhunderts dem Architekten die wichtigste Aufgabe zu. Er hatte den phantastischen Ideen des Librettisten Wirklichkeit zu verleihen, und zwar in dem Maße, daß die Schwächen der dichterischen Konzeption und Ausführung nicht zum Bewußtsein kommen konnten. Der Musiker hatte an manchen Höfen die undankbare Aufgabe, sein Bestes dort zu geben, wo es kaum beachtet wurde. Am musikverständigen Wiener Hofe, wo mancher Kaiser selbst komponierte, fanden allerdings die Komponisten volle Beachtung und Anerkennung.

Ich möchte nun, den umgekehrten Weg einschlagend, den der Historiker sonst zu gehen hat, an einem besonders markanten Beispiel der Festoper das Wesen dieser Gattung des Dramas ausführen und wähle zu diesem Zwecke die im Jahre 1666 am Wiener Hofe anlässlich der Hochzeit Kaiser Leopolds I. mit Margareta Theresia von Spanien aufgeführte Oper „Il pomo d'oro“ von Marc Antonio Cesti.

Die Kunstgeschichte ist jetzt aus Reaktion gegen eine seichte Biographistik und einen unvernünftigen Kult des Künstlers und des einzelnen Kunstwerks in ein anderes Extrem verfallen. Sie betrachtet am Kunstwerk nur das Gesetzmäßige und vernachlässigt das Persönliche gänzlich. Es ist selbstverständlich ein wahres Verständnis des einzelnen Kunstwerkes erst dann zu erreichen, wenn man das Typische an ihm

völlig erforscht hat. Das Persönliche aber, das sich in kein Schema einpressen läßt, gibt erst dem Kunstwerk seine eigentümliche Signatur. An Werken der Gegenwart suchen wir nur eben dieses zu beschreiben. An einem Werke der Vergangenheit soll man in möglichst objektiver Weise das Typische vom Individuellen sondern und beides in gleicher Weise zum Gegenstande der historischen Interpretation machen. Der „Pomo d'oro“ ist ein genug bedeutendes Werk, um ihn zum Objekt einer derartigen Untersuchung zu wählen; er gehört außerdem zu den wenigen Opern aus der Frühzeit des musikalischen Dramas, die in einer Neuausgabe bequem zugänglich sind. Und so dürfte ein derartiger Versuch geeignet sein, das Interesse an dieser für die Geschichte der Oper so bedeutsamen Epoche wieder zu wecken.

In den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich“ hat der Leiter der Publikationen, Prof. Dr. Guido Adler, die uns erhaltenen Akte des „Pomo d'oro“ von Marc Antonio Cesti veröffentlicht¹⁾ und in der Einleitung die außerordentliche Stellung dieses Werkes im Rahmen der gesamten dramatischen Produktion des siebzehnten Jahrhunderts beleuchtet:

„Noch vierzig Jahre nach der Aufführung — ein in der Operngeschichte seltener Fall — berichtet ein Historiker: ‚die überaus künstliche Opera, so Pomo d'oro genannt und damals vorgestellt worden, wird für die allerkostbarste gehalten so jemals gesehen worden.‘ Als teatrale festeggiamento oder, wie wir heute sagen, als Bühnenfestspiel ersonnen und ausgeführt, stellte es an alle bei demselben mitwirkenden Künste die größten Anforderungen. Obzwar bei solchen festlichen Veranstaltungen die intime Kunst der Töne zumeist mehr in den Hintergrund gedrängt und darauf beschränkt wurde, Tanz und Spiel, Aufzüge und Mummereien zu begleiten, wußten doch einzelne Tonsetzer bei den Festopern ihr künstlerisches Recht zu behaupten. Sie warfen dann die ihnen zugewiesene blecherne Rüstung beiseite und legten kunstvoll gewebte Gewänder an, die eine freie Bewegung gestatteten. Cesti's Musik zum ‚Pomo d'oro‘ trägt diesen Charakter. Zwar mußten auch der Komponist und der Librettist Sbarra dem offiziellen Charakter des Festes Rechnung tragen, aber bei aller bunten Abwechslung der äußeren Vorgänge, bei aller prunkenden Fülle der Szenerien wußten sie auch Gefühlssaiten der handelnden Personen anzuschlagen. Gerade dieser Umstand verhilft dieser Festoper zu dauernder Bedeutung in der Geschichte der Kunst und rechtfertigt ihre Veröffentlichung in unseren Denkmälern.“

Anlaß zur Komposition und Aufführung des „Pomo d'oro“ bot die am 12. Dezember 1666 stattgefundene Hochzeit Kaiser Leopolds I. und Margareta, Prinzessin von Spanien. Das genaue Datum fehlt in allen Quellen, die über die Hochzeitsfeierlichkeiten berichten, und da eine längere Zeit hindurch Vor- und Nachfeiern der Hochzeit stattfanden, so wurden die verschiedensten Daten angenommen. Mit Recht setzt aber Guido Adler die Aufführung unmittelbar während der engsten Hochzeitsfeierlichkeiten an.

Während die Partitur der Oper nur handschriftlich erhalten ist, erschien das italienische Textbuch in einer Kleinoktavausgabe 1667, und in

¹⁾ Band III, 2 und Band IV, 2.

einer erweiterten im Kleinfolio 1668. Beide Ausgaben sind reich mit in Kupfer gestochenen Dekorationsbildern verziert, die der Ausgabe in den „Denkmälern der Tonkunst“ in photographischer Reproduktion beigegeben sind.

Der auf dem Textbuche verzeichnete genaue Titel des Werkes lautet:

Il Pomo d'oro | Festa Teatrale | Rappresentata in Vienna | Per | L'augustissime | nozze | delle Sacre cesaree e reali | Maestà | di | Leopoldo, | e | Margherita | componimento di Francesco Sbarra | Consigliero di S. M. C. | XXXX | in Vienna d'Austria | Apresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte | l'Anno 1667.

In deutscher Sprache, nach einer gleichzeitig erschienenen Inhaltsangabe für diejenigen Zuschauer, welche der italienischen Sprache nicht mächtig waren, lautet dieser Titel:

Der Goldene Apfel | Schau-Spiele | Gesungener vorgestellt in der Kayserlichen Residentz | -Stadt Wienn | Zu Befrolockung der Glorwürdigisten | Hochzeit | Beeder Mayestäten | Leopoldi dess Ersten | Römischen Kayzers | zu Hungarn | und Böheim König | Ertz-Hertzo- | gen zu Österreich | und | Margarithen | Geborner Königlichen Infantin auss | Hispanien | verfasst | von Francisco Sbarra | Der Röm. Kayserl. Mayestät Rath. | Wienn in Oesterreich | bey Mattheo Cosmerovio | der Röm. Kays. May. Hoffbuchdrucker 1668.

Auf dem Textbuche findet sich also nur der Name des Dichters. Francesco Sbarra aus Lucca kommt vornehmlich als Librettist von Cesti in Betracht, dem er einige Texte schon vor dem „Pomo d'oro“ geschrieben hatte; im übrigen wäre nur noch das Textbuch für ein geistliches Spiel, eine „azione sacra“, zu nennen, das Kaiser Leopold I. selbst in Musik setzte.

Neben dem Dichter und Komponisten fiel aber ein Hauptteil der Arbeit auch dem genialen Bühnenarchitekten Ludovico Burnacini zu, der die im Geschmacke der Hochbarocke ausgeführten Dekorationen und Maschinerieen zu entwerfen hatte. Die 25 Kupfer des Textbuches, die auch dem Neudrucke in guten Reproduktionen beigegeben sind, geben Zeugnis von einer beispiellosen Produktionsfähigkeit, von ornamentalen Entwürfen einer erstaunlich reichen Phantasie, die die schwierigsten szenischen Probleme mit spielerischer Leichtigkeit löst. Allerdings standen dem Künstler Summen zur Verfügung, die selbst in jener prachtgewohnten Zeit Staunen erregten. Die Kosten der Inszenen sollen 100000 Reichstaler betragen haben. Bedenkt man den um jene Zeit bedeutend höheren Wert des Geldes, so wird man begreifen, daß eine mit derartigen Mitteln ausgestattete Oper noch viele Jahre später in allen Quellen als ein Ereignis bezeichnet wurde. Um noch mehr Raum für festliche Aufzüge zu gewinnen, als dies im Rahmen der Handlung selbst möglich war, wurden den einzelnen Akten Ballets angehängt, deren Tänze meist einen auf die Handlung bezüglichen, symbolischen Sinn hatten. Für diese Balletti wurden immer eigene Balletkomponisten herangezogen. Zur Zeit des „Pomo d'oro“ war Heinrich Schmeltzer, ein äußerst begabter Wiener Musiker, zu diesem Behufe angestellt.

Daß bei einem Ineinanderwirken der verschiedensten Künste zu einem Gesamtkunstwerk, als welches die Oper jener Zeit überhaupt

anzusehen ist, der Musik keine dominierende Stellung zufallen konnte, ist selbstverständlich. Dennoch stand die Arbeit des Musikers als verbindendes Mittel im Zentrum des Interesses, und während Dichtung und Bühnenarchitektur keine wesentliche Entwicklung durchmachten, trachteten die Musiker, immer Neues zu bieten, und verwendeten selbst auf undankbare Partien, wie die einleitenden Symphonien technisch die größte Sorgfalt. Allerdings ging diese minutiöse Arbeit nicht wie in Italien in dem Lärmen der laut sich unterhaltenden Zuhörer unter, sondern die Gegenwart des eminent musikliebenden Hofes und das spanische Zeremoniell verboten von selbst jede Unruhe, so daß die Ouvertüren und Symphonien der Wiener Opern ganz intime und feine Wirkungen bringen konnten, und nicht bloß wie in Italien, ein lautes Signal vor Aufgang des Vorhangs, sein mußten.

Wie ernst es Cesti um seine Aufgabe zu tun war, läßt sich dem Nachwort entnehmen, das Sbarra der gedruckten Ausgabe seines Librettos folgen läßt, wo es unter anderm heißt:¹⁾

„Nicht wenig trug zu dem Gelingen die Musik bei, welche von den ersten Virtuosen dieses Jahrhunderts ausgeführt und von Herrn Ritter Cesti, Ehrenkapellmeister Seiner Majestät, komponiert war, welcher, stets bewundernswert in seinen Kompositionen, in dieser sich unerreichbar erwies.“

Die im Sinne der damaligen Literatur überaus verwickelte Handlung läßt sich, wenn man von den unzähligen Intrigen, Episoden und Nebenfiguren absieht, auf eine ganz simple Grundlage zurückführen, die erkennen läßt, daß der Stoff durchaus nicht dramatisch, sondern episch erfunden ist; denn die Konflikte steigern nicht die Handlung, es gibt keinen eigentlichen Höhepunkt, obwohl ein solcher vom Dichter angenommen ist, sondern alle Zwischenfälle der Handlung ereignen sich wie ein Epos als Unterbrechungen, um den „Helden“ jeweils in anderer Umgebung, in anderer Situation zu zeigen. Im vorliegenden Falle ist der Held Paris, und der Untergrund der Fabel die Sage vom Apfel der Zwietracht, den diese unter die Götter wirft, damit er der Schönsten gehöre. Die drei Göttinnen Juno, Pallas und Venus fordern Paris auf, zu entscheiden, und der Sage folgend, läßt der Dichter Venus den Apfel zuerteilen, die als Lohn dafür Paris die Königin Helena als Gemahlin verspricht. Nun setzen die erzürnten Göttinnen Juno und Pallas dem Paris Schwierigkeiten in den Weg; Venus und befreundete Götter helfen, so daß es zu einem Streite zwischen den Göttern kommt, der zu verschiedenartigsten Verwickelungen führt. Um dem Streit ein Ende zu bereiten, läßt Jupiter den Apfel durch seinen Adler entführen und nimmt ihn zu sich, um ihn, vor den versammelten Göttern, „der höchsten Fürstin so jemaln die Welt gesehn“, der Kaiserin darzureichen. Auf diese in der höfischen Oper beliebte Schlußwendung, die meistens

¹⁾ In der deutschen Übersetzung durch G. Höfer in der Vorrede zum „Pomo d'oro“.

in einer eigenen „Lizenza“ stattfand, deutete bereits der Prolog hin, in dem außer den gewohnten Figuren des Amor und Hymen auch die Personifikationen der Länder und Reiche als Chor eingeführt wurden, die zum Gesamtbegriff des österreichischen Staates gehörten, also: das Königreich Ungarn, Österreich, Italien, Sardinien, Spanien, Amerika, Böhmen und das Deutsche Reich. In symbolisierender Weise ist Spanien und Sardinien der helle Sopran zuerteilt: Italien, Böhmen, Ungarn und Amerika halten die Mitte, während als Grundfesten den Baß Österreich und Deutschland abgeben. —

Den Prolog leitet eine dreiteilige Symphonie ein, deren einzelne Teile im Sinne der Instrumentalkanzone noch nicht getrennte Sätze sind, sondern unmittelbar ineinander übergehen, thematisch aber voneinander völlig unabhängig sind. Stilistisch kann man in ihr vorbereitende Züge der dreiteiligen Form der italienischen Sinfonia erblicken, wenngleich der erste Teil wohl als Grave im Sinne der französischen Ouvertüren zu denken ist, so daß wir eine Mischung haben aus:

italienischer Symphonie: allegro—grave—allegro

französischer Ouvertüre: grave—allegro—grave

zu einer Mischform: grave—andante—allegro.

Der erste Teil umfaßt 9 Takte C

der zweite „ 26 „ $\frac{3}{4}$

der dritte „ 21 „ C

so daß mit zusammen 56 Takten sich ein für die damalige Zeit recht umfangreiches Musikstück ergibt.

Der erste Teil der Symphonie besteht aus zwei fünftaktigen Perioden, deren zweite sich kadenzierend in den Dreivierteltakt hinüberzieht. Der Vordersatz des fünfstimmigen Instrumentalstückes bringt im ersten Takt das motivische Material, das in melodisch veränderter, aber rhythmisch stets gleicher Form durch vier Takte durchgeführt ist, wobei die stufenweise Abwärtsbewegung des Basses und die dazu kontrastierende, aufwärts drängende Bewegung der Mittel- und Oberstimmen mit Motiv I zu beachten ist:



Der Nachsatz verzichtet auf Verwertung dieses Materials und bringt nacheinander zwei Kadenzen, von denen die erste das mit Abschluß des ersten Teils erreichte D-Dur bekräftigt; die anschließende zweite Kadenz ist eine Wiederholung dieser ersten „alla quarta alta“, führt demnach nach der Tonika zurück. Der zweite Teil der Symphonie im Dreivierteltakt bringt ein courantenartiges Stück in einem bei Cesti überaus beliebten und häufigen Rhythmus. Es setzt imitierend ein, ohne sich aber später weiter kontrapunktisch zu entwickeln; denn nach der Exposition



kadenziert es voll harmonisch nach der Dominante und bringt im zweiten Teile die Wiederholung des ersten, nur mit vertauschten Stimmen und nach G-Dur rückgewendet.

Der dritte Hauptteil setzt ebenfalls fugiert mit einem lebhaft bewegten Motiv ein, führt es aber auch durch:



Kräftige Akkordschläge mischen sich ein, werden wieder durch das aufstürmende Motiv verdrängt, behalten dann aber doch die Oberhand und führen zu einer abschließenden Kadenz.

Auf den programmatischen Charakter, den die einleitende Symphonie dadurch besitzt, daß der erste Chor über dem gleichen Motiv aufgebaut ist, wie der courantenartige Teil der Symphonie, hat als erster Hermann Kretzschmar hingewiesen. (Vierteljahrsschrift für Musikgeschichte: Die Opern Cavallis und Cestis). Dieser einleitende Chor ist achtschimmig, d. h.

für zwei vierstimmige Chöre, die in der usuellen venetianischen Schreibweise echoartig verwendet werden. Dies bedeutet nicht, daß der eine Chor zu pausieren hat, während der andere singt, sondern daß die Einsätze beider Chorkomplexe immer imitatorisch erfolgen, oft nach ganz kurzen Intervallen, manchmal erst zum Schluß. Dabei pflegen auch vom zweiten Chore die einzelnen Stimmensätze des vorangehenden ersten Chores genau imitiert zu werden.

Dem ersten Chore gehören Spanien (Sopran), Italien (Alt), Ungarn (Tenor), das Reich (Baß) an, dem zweiten Sardinien (Sopran), Böhmen (Alt), Amerika (Tenor), die Erblände (Baß).

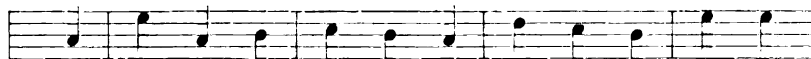
Es ist ein Jubelchor, der verheißungsvoll mit Festklängen das Werk eröffnet:

Di feste, di giubili	Von Festen und Jubel
Sia tutto ripieno	Sei alles erfüllt
Spariscano i nubili	Die Wolken verschwinden
Dal Regio tuo seno.	Aus dem Schoße deines Reichs.
E in cielo sereno,	Unter heiterem Himmel
Piu chiara che mai	Glänzender als je
Diffondi Austriaca Gloria	Verbreite Österreichs Ruhm
I dolci rai.	Die hellen Strahlen. ¹⁾

Das Szenenbild zum Prolog (Blatt III in dem Denkmäler-Bande) versinnbildlicht diese Worte aufs schönste. Man sieht eine mit kriegerischen Emblemen reich verzierte spätbarocke Säulenhalle. Rechts und links stehen in Nischen die Reiterstandbilder der früheren österreichischen Herrscher. In der Mitte ragt auf einem aus erbeuteten Waffen errichteten Hügel das Reiterstandbild Leopolds I. Über ihn halten geflügelte Putten einen Ruhmeskranz. In den Lüften schwebt verziehendes Gewölk, dem in lichtem Schein der österreichische Ruhm auf einem Flügelrosse naht, umgeben von Amor mit Pfeil und Bogen, und Hymen mit der Fackel.

Im Vordergrund rechts und links stehen phantastisch gekleidet die Sänger, welche die österreichischen Länder personifizieren.

In einem ariosen Rezitativ, das Cesti noch ebenso gewandt wie Cavalli handhabt, ergehen sich Amor, Hymen und der Ruhm, das Glück dieses Festtages preisend, bis der Ruhm eine warm empfundene Arie singt,



Da que - sto be - a - to In - ve - sto bra - ma - to

die in reiche Koloraturen bei dem Worte ammirando ausläuft, gleichsam die Verbreitung der Bewunderung versinnbildlichend. Noch mehr häufen

¹⁾ Übersetzung aus dem Programmbuche anlässlich des Festkonzertes zu Ehren des zwanzigjährigen Bestandes der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ Wien 19. November 1913.

sich die Koloraturen in dem folgenden Duett zwischen Boemia und Ongheria.

Boemia

sa - ra fla - gel de Re - - i

Ongheria

Cam - pion di Di - - o

Dieser Wechselgesang, der sich in einer Art Liederspiel noch eine Zeitlang fortsetzt, wird von einem kräftigen Chorsatz unterbrochen. Die beiden Chöre singen vereint, und in den Pausen des Gesanges führen feierliche Trompetenklänge die Melodie weiter fort.

Sie sind durchaus konzertant gehalten und haben einen äußerst schwierigen Part auszuführen.

Aus dem weitem Verlaufe des Prologes sei noch das Duett zwischen Amor und Hymen hervorgehoben:

Al - me piu gran - de

Piu ma - gna ni - mi co - ri

aus dem sich das anschließende Ritornell entwickelt.

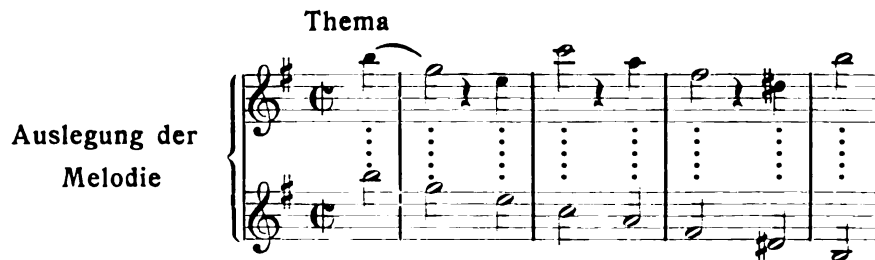
Nun folgt wieder ein Chorsatz, dessen eigentümliche, an Brahms gemahnende, in Terzen absteigende Harmonieen hervorgehoben seien.

Co - si co - si co - si co - si

dies bedeutet harmonisch:

In diesen sich überquerenden Stimmen zeigt sich die meisterhafte Kunst der Chorsatzbehandlung Cesti's, auf die in der Vorrede zum „Pomo

d'oro“ nachdrücklich hingewiesen wurde, im schönsten Lichte. Reduziert man diese Stimmführung auf die einfachste Kontur, so wird sich unschwer die augenfällige Ähnlichkeit mit dem Hauptthema des ersten Satzes der Vierten Symphonie von Brahms aufweisen lassen, das sich ebenfalls aus lauter abwärts steigenden großen Terzen zusammensetzt:



Im weiteren Verlaufe dieses Chorsatzes tritt ein neues energisches Motiv in den Singstimmen auf, das sich gut kontrapunktisch behandeln läßt, und mit dem Cesti auch geschickte Kombinationen beginnt:



Dieses Motiv behält die Oberhand und wird in dem anschließenden Rezitativ noch weiter gesponnen.

Hiermit schließt der Prolog, und es findet eine Verwandlung der Bühne zu den Vorgängen des ersten Aktes statt.

Akt I.

Dieser Akt führt den Zuschauer in das Reich des Pluto. Das beigegebene Szenenbild Blatt IV läßt erkennen, wie mit Benutzung der Dekorationsarchitektur des Prologes die Umwandlung in die Szenerie des ersten Aktes leicht vor sich gehen konnte. Die Säulenhalle ist die gleiche geblieben, nur mit anderen Ornamenten ausgestattet. An Stelle der lieblichen Putten allerlei Tiergestalten, an Stelle der Herrscherbilder grauenhafte Figuren. In den Wolken an Stelle des Pegasus der feuerspeiende Drache mit der Zwietracht. Und durch die weiten Säulengänge blickt man statt in liebliche Gefilde in die Tiefen der Hölle. Im Vordergrunde sitzen auf reich geschmücktem Throne Pluto und Proserpina. Die Szene beginnt ohne selbständige Symphonie mit einer Arie der Proserpina, deren Gesang von zwei Kornetten, drei Posaunen, Fagott und Orgel begleitet wird. Cesti lehnt sich hier offenbar an das Vorbild Monteverdi's und Cavalli's an, die Unterweltsszenen mit dem düsteren Schall der Posaunen zu begleiten pflegen; ein Instrumentaleffekt, der über Mozarts „Don Giovanni“ Eingang in die

deutsche romantische Oper gefunden hat und hier noch intensiver ausgebildet wurde.

Proserpina schildert die traurigen Bilder, die sich ihr überall aufdrängen, wohin sie sich wendet. Allenthalben jammern und weinen:



Die gewundene melodische Fortschreitung sucht das Gequälte auszudrücken, während das langaushaltende *a* bei der Silbe *sen* die lange Dauer, das Öde des Ortes malt. Die ganze Arie gehört durch die Würde des Ausdrucks, die treffliche Situationsschilderung und die schöne Vermischung zwischen Instrumentalspiel und Gesang zu den Glanzpunkten der Oper.¹⁾ Sie gibt auch einen guten Kontrast zu der rauschenden Stimmung des Prologs. Das nun folgende Duett zwischen Proserpina und Pluto ist ein arioses Rezitativ. Pluto befragt Proserpina, warum sie klage, und Proserpina bejammert ihr Los, fern von dem Lichte sein zu müssen. Pluto sucht sie zu beruhigen, es gelingt ihm aber nicht, und so kommt es zu erregten Entgegnungen, die sich im Ritornell fortsetzen. Da erscheint (Szene III) die Zwietracht und berät mit ihnen, Zwist unter die Götter zu bringen. Nach einem freudigen Duett von Pluto und Proserpina ob dieses Planes schließt die Szene mit einem lebhaft bewegten Ritornell:



Die folgende Szene zeigt die Burg Jupiters. Die Götter sitzen bei einem glänzenden Festmahl. Ein feierliches Ritornell leitet ein, lebhaft Sechzehntelpassagen versinnbildlichen das Einschenken des Weines. Vom dramaturgischen Gesichtspunkte aus ist diese Szene bedeutungsvoll, weil die Menge der Götter nicht chorisch, sondern solistisch behandelt ist. Die kurzen Zwischenreden der einzelnen Götter erfordern ein gutes Zusammenspiel und stellen an den Sänger keine geringen Anforderungen. In einem kleinen Arioso trinkt Apollo Jupiter zu. Die Form ist folgende.

Ritornell. — Arioso Teil I. — Zwischenspiel. — Arioso Teil II. — Ritornell. Mars schließt sich an und singt die zweite Strophe alla quarta alta, die ebenso gebaut ist wie die Strophe, die Apoll singt, nur

¹⁾ Sie hat sich auch bei der Denkmalfeier als ein äußerst wirkungsvolles Konzertstück erwiesen. Auf die kunstvolle Faktur der Arie hat H. Riemann in „Der Basso ostinato und die Anfänge der Kantate“, Sammelbände der Int. Musik-Ges. XIII, S. 539f hingewiesen.

folgt an Stelle des abschließenden Ritornells ein kurzer Baßzwiegesang zwischen dem Hofnarr Momo und Neptun.

Nun setzt Neptun mit der dritten Strophe ein, diesmal überhaupt ohne Ritornell, Bacchus, Momo Merkur unterbrechen, bis nun Momo die vierte Strophe singt, der das Ritornell folgt. Wir haben also hier eine sehr kunstvoll angelegte, geschlossene Form vor uns. Vier Strophen, völlig gleich gebaut, werden von verschiedenen Personen zu der gleichen Melodie gesungen, und um diese Wiederholung nicht eintönig zu gestalten, folgen nach jeder Strophe selbständige ariose Gebilde, die mit der Strophemelodie nicht in Konnex stehen. Diese Formbehandlung ist lyrischer Natur, und man kann daraus erkennen, wie an Stelle des ariosen Rezitativs von Cavalli, das nur an markanten Stellen von Arien durchbrochen wird, hier allmählich neue feste Formen eindringen, die immer mehr Stoff an sich reißen und nur ein beschränktes Feld dem Rezitativ mehr überlassen, das hierdurch zum „Secco“ herabsinken mußte. Die Melodie dieses Strophengesanges ist in der französischen Manier gehalten, die sich ebenfalls bei Cavalli im „Ercole“ und „Serse“ bereits bemerkbar macht.¹⁾ Sie fließt in einem gleichmäßigen Parlando in Achtelnoten dahin, und nur an einigen Hauptpunkten wird durch leichte Sechszehntelverzierung eine Betonung aufgesetzt:

Apollo

Nun mischt sich Momo in das Wortgetümmel mit einer derbdrolligen Bemerkung, was für ein tüchtiger Kämpfer Mars beim Gastmahl ist. Diese Stelle ist dichterisch der Monologstelle des Parasiten in den „Captivi“ von Plautus nachgebildet. Dort heißt es (Akt IV, Szene 3)

Quanta pernis pestis veniet! Quanta labe larido!
Quanta sumini absumedo! Quanta Callo calamitas!
Quanta laniis lassitudo! Quanta porcenariis!

¹⁾ Siehe meine Studie: Cavalli und die Technik der venetianischen Oper 1640–60 in „Studien zur Musikwissenschaft“, Band I.

Die musikalische Komik dieser Stelle liegt in den rollenden Bässen und in der in Quartan aufsteigenden Melodie.

Que-sto Mar-te ho-ra ch'è a Ce-na Co-me me-na ben le ma-
ni Ha spol-pa-ti due Cap-po-ni sei Pi-pio-ni e trè Fa-gia - ni

Nun folgen Rede und Gegenrede Schlag auf Schlag, in einer Vollendung, die bisher noch nirgends zu finden wäre. Dieses Wechselspiel ist den Stychomythien der antiken Dramen nachgebildet, wo es den Zweck hat, ein erregtes Redespiel darzustellen. Hier soll durch die Verteilung kurzer Sätze und Anrufe an die einzelnen Teilnehmer des Gastmahles in naturalistischer Weise die wirkliche Art einer „Konversation“ nachgebildet werden. Es wird nicht, wie in der Antike bei derartigen Stellen eine Steigerung zu erreichen gesucht, sondern lediglich eine Belebung einer Masse von Bühnenfiguren durch ein objektives Gespräch. Wie sehr diese Verteilung kurzer Reden durchgeführt ist, mag nachstehendes Beispiel am besten illustrieren.

Giunone Fi-glia che fa - i?
Hebe M'è sdruccio-la - to un piè.
Ganimede Questo è un gran fal - lo
Giove

E sa - no.

Si, ma vo - to

E che fu del Chri - stal - lo?

Da erscheint die Zwietracht und wirft den goldenen Apfel unter die Götter. Venus, Pallas und Juno streiten in einem leichtflüssigen Terzett, wem der Apfel gehören solle. Bemerkenswert ist, daß die Stimme der Venus den beiden anderen immer um einen halben Takt voraus ist. Jupiter bemerkt die Inschrift und liest sie:

„Alla piu bella“.

An dieser Stelle ist die Instrumentalbegleitung voll ausgesetzt, während sonst beim Gesange gewöhnlich nur die bezifferte Baßstimme hinzugesetzt ist, und zwar, wie immer bei derartigen feierlichen Stellen, begleiten an dieser Stelle die Streicher. Dieser Usus hat sich bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts erhalten, und von ihm hat das moderne Recitativo accompagnato seinen Ausgang genommen.

Der darauf folgende Wettstreit der drei Göttinnen entspinnt sich nicht, wie zu erwarten, in Stichomythieen, sondern in einem wohlgeordneten Terzett, bis Jupiter sie unterbricht und verkündet, daß Paris entscheiden solle, wer die Schönste sei. Diesem Entschluß stimmen die drei Göttinnen in einem kurzen Sätzchen bei. Auffallend ist, wie der feierliche Rezitations-ton der Operngottheiten Monteverdis und Cavallis verlassen, und ein flüssiges Parlando eingeführt ist, das eher an venetianische Schöne in einem Lustspiel von Goldoni als an Göttinnen gemahnt.

Wolken sinken nun herab und verhüllen die Götterversammlung; nur Momo, der im Vordergrund steht, bleibt sichtbar und singt ein derb-lustiges Lied auf die Rolle, die Paris nun spielen werde. Dieser szenische Effekt, — daß von der Götterversammlung nur der Spötter übrig bleibt, — erinnert an die analoge Stelle im Prolog des „Faust“, wo Mephisto zurück-bleibt, und an den Schluß des „Rheingold“, wo Loge die nach Walhall ein-ziehenden Götter verlacht.

Die nächste Szene (VI) zeigt Ennone, die Geliebte des Paris, auf dem Berge Ida, allein, in seliger Stimmung:

Di Paride mio
Amante et amata!
In terra beata
Ben dirmi poss'io.

Paris kommt hinzu, und nun entwickelt sich eine jener typischen Liebesszenen der venetianischen Oper, die mit einem ariosen Duett beginnen und zu einem in Arienform gehaltenen Duett übergehen. Die Liebenden beginnen mit den üblichen Anrufen:

Ennone

O mio co-ru O mio so-a - ve ar-do-re

Paris

O mio vi-ta O mia so-a - ve ar-do-re

Sie versichern einander ihrer glühenden Liebe. Da erscheint Merkur in den Lüften: Ennone ahnt gleich Böses für sich und erschrickt noch mehr, als sie hört, was für ein Richteramt Paris zugefallen ist:

Ma quando a gl'occhi tuoi
Pompa lasciva faran
la saggia Diva,
La piu grande e possente
La piu vaga e piu bella.

bel-la. Ah - che pur trop-po a-hi-me Ti

scor-de-rai di me, Ti scor-de-rai di me Po-ve-ra Pa-sto-rel-la

Die nun folgenden Szenen zeichnen sich, wie G. Adler in der Vorrede hervorgehoben hat, durch eine besonders sorgliche Behandlung des

Rezitativs aus. Die Klagen Aurindos sind durchgehends mit Streichern und Viole da Gamba versehen, und als wirkensvolles Element dienen Dissonanzen und Generalpausen, um den stockenden klagenden Ton zu charakterisieren. Es ist nur auffallend, daß gerade der Part von Nebenpersonen eine derartige Ausgestaltung erfahren hat, während die Hauptrollen des Paris und der Ennone, deren Liebe ja eine dramatische Wichtigkeit hat, nebensächlicher und konventioneller behandelt wurden. Sollte vielleicht der Komponist mit einer Geschmacksrichtung des Publikums zu rechnen haben, das die obligaten Liebesszenen schon mehr als ein notwendiges Übel betrachtete und Erholung in Massenaufzügen und komischen Szenen suchte? Eine Änderung trat ja erst durch die neapolitanische Oper ein, bei der in der Opera seria das dramatische Element völlig zugunsten des Lyrischen überwunden wurde, und sich nur in der komischen Oper fortfristete. Nur so ließe es sich erklären, daß eine für die dramatische Entwicklung wichtige Szene zugunsten einer Episode ganz in den Hintergrund gedrängt wurde. Vom formalen Standpunkt aus bietet diese Szene aber großes Interesse und zeigt, wie schön Cesti es verstanden hat, einen instrumentalen Untergrund für die Singstimme zu schaffen:

E l' ven - ti - lar de l' o - ra Re - pli - ca spes - so il suon

Re - pli - ca spes - so il suon de miei so spi - - - ri

XIII. 22.

14

Szene XI spielt am Hofe des Paris und wird von einer Soloszene des Momo eingeleitet, die dem Sänger des Momo Gelegenheit bieten soll, die Beweglichkeit der Baßstimme zu zeigen und daher reich an Figurenwerk ist. Wie man sich aus den nachfolgenden Stellen überzeugen kann, sind die Figuren nie leeres Passagenwerk, sondern stets tonmalerisch:

Da que - ste au-ret - te

Vo - - - lo

E mor-mo - ran - - - te e mor-mo - ran - te

sbal - za - - - - to

sor - - - - ti

Cesti führt damit die guten Traditionen Monteverdi's und Cavalli's weiter. Diese lassen sich auch in Szene XIII erkennen, wo die Erscheinung der Göttin Juno vor Paris dargestellt ist. Um das Feierliche der Erscheinung musikalisch auszudrücken, bedient sich Cesti eines Mittels, das auch heute meist Verwendung findet, wenn besonders würdige Ereignisse musikalisch charakterisiert werden sollen. Cesti archaisiert; er ändert den Stil des Werkes bei den Worten der Juno, um durch die Assoziation, die bei diesen Klängen hervorgerufen wird, die Impression hervorzurufen, die man bei den ebenfalls archaisierend gehaltenen religiösen Werken empfindet. Auf das Einfachste harmonisiert und mit Graviorgano und Theorbe ausgeführt, übt die nachfolgende Anrede der Juno eine ergreifende Wirkung:

Pa - ri - de qual - si si - a La bel - ta di Giu - non co-

no - sci e ve - di Sog - giun - ger d'a - van - ta - gio Un of - fen - der sa-

reb - be D'un ar - bi - tro si sag - gio. Il giu - di - zio sin - ce - ro;

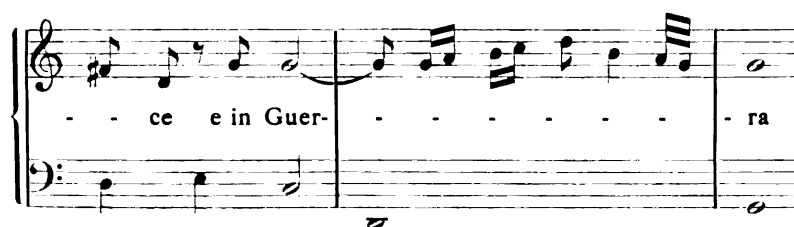
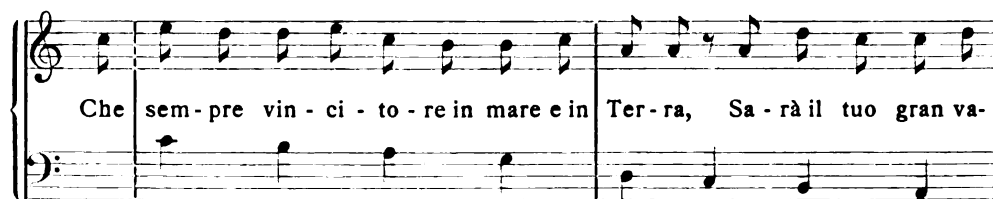
Auch die die Szene abschließende Aria:

„A'i Ricchi quel piu“

und das anschließende Instrumental-Ritornell sind von großer Schönheit. Gehen wir dem Archaisieren auf den Grund, so finden wir, daß es in einer, aus der Hochblüte des a cappella-Gesanges überkommenen freizügigen Verwendung der Dreiklänge aller Stufen besteht, während im Verlaufe des 17. Jahrhunderts sich das Übergewicht der fünften Stufe, der Dominantwirkung, bereits überall geltend macht. Zugunsten einer reicheren Ausgestaltung der Melodie verarmt die Harmonik und nimmt ihre Zuflucht zu dem Allerweltshilfsmittel des Dominantseptakkordes. Ebenso bedeutend im Ausdruck ist die Erscheinung der Pallas. Doch ist der Stil der Anrede weniger feierlich — und daher auch weniger archaisierend — als von einer frischen Kraft und Energie erfüllt.

Anfangs breitet sich die Melodie langsam anschwellend über dem ruhigen Orgelpunkt von G aus, bevorzugt aber dann energische Dreiklangsintervalle und kriegerische Passagen und kommt damit in ein Arioso, das sich noch geschlossener in der marschähnlichen Stelle bemerkbar macht:

14*



um dann im weiteren Verlaufe in eine wirkliche kleine Arietta überzugehen, die ihre triumphierenden Gefühle ausdrücken soll:



Paris ist aber nicht entzückt von der Aussicht auf militärischen Ruhm, sein Sinn ist nicht dem Waffenhandwerk zugewandt, und Momo bestärkt ihn darin mit einem Couplet, in dem die Leiden des Soldatenstandes geschildert werden:

Momo



Sven-tu ra - to il sol - da - to cre-dei sem-pre a di-reil ve-ro

Derartige Lieder, man denke an Figaros „Dort vergiß leises Fleh'n“, in denen komische Personen sentenzhafte, objektivierende Gedanken, die im vorangehenden Dialoge vorübergehend gestreift werden, weiter ausführen, sind die Vorläufer des typischen Couplets der opera comica und des späteren Singspiels; von diesem sind sie auf die Operette übergegangen. Sie bieten dem Komponisten Gelegenheit, an jeder beliebigen Stelle den Dialog zu unterbrechen, und auch dort, wo es die Dramatik nicht erfordert, der Musik einen breiten Raum zu gewähren. Vom dramatischen Standpunkt aus sind derartige „Einlagen“ durchaus verwerflich. Nichtsdestoweniger müssen sie für das Publikum trotz ihrer Gesuchtheit und der oft unsinnigen Texte einen großen Reiz gehabt haben, da diese Lieder und Couplets über die Arie zu siegen vermochten und im Singspiel und der Posse zu großer Bedeutung gelangten. Auch die extemporierten Lieder der Wiener „Hanswürste“ waren nichts anderes als derartige sentenziöse Couplets, die Gedanken des Dialogs aufgriffen und mit aktuellen Beziehungen verarbeiteten. Nach den Hanswurstiaden pflegten Raimund und Nestroy vornehmlich dieses Genre und brachten es oft zu erstaunlichen Leistungen.

Merkwürdigerweise verläßt Cesti die schöne melodische Erfindung bei der wichtigsten Erscheinung, dem Auftreten der Venus. Hier sucht er Schönheit durch das Ideal der Barocke, durch reiche Verzierung, rauschende Koloraturen auszudrücken. Das Rezitativ der Venus fällt aber gegen seine beiden Vorgänger bedeutend ab und ermüdet durch die lange Erzählung von Helenas Schönheit, und die endlosen Aufzählungen von historischen Namen. Hier wird wohl durch die Verwendung der Szene in dem üppigen Garten der Schönheit der Dekorateur ein übriges zu tun gehabt haben, um die Phantasie der Zuhörer anzuregen. Nur ganz gegen Ende erquickt eine ungemein graziöse Melodie und das Trillern mit dem Halbton

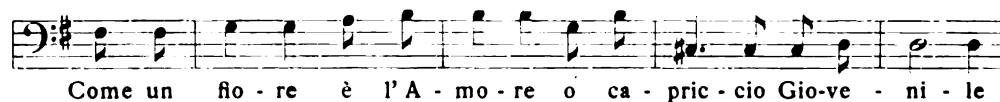




Die Antworten des Paris hingegen sind in größere Wärme getaucht und lassen erkennen, daß er der Venus den Preis zuerteilt.

Akt II.

Die einleitende Symphonie ist ein zweiteiliges Stück in der Art der Cavalli'schen Symphonieen. Der erste Teil hat 15 Takte, der zweite 13; beide stehen im gleichen Takt, sind aber rhythmisch etwas verschieden. Stilistisch macht sich in ihnen bereits das Eindringen des Rokoko in der Zierlichkeit der Motive erkennbar. Musikalisch steht diese Symphonie nicht sehr hoch. Ebenso ist die Szene 1 vom Komponisten etwas gleichgültig behandelt. Sie spielt an einem Hafenplatz; Filaura und Aurindo treten auf und ergehen sich in langen eintönigen Rezitativen, aber der mit Aria überschriebene Schlußteil der Szene bringt ein hübsches dreistrophiges Liedchen: „Jo ch'appresi“ mit einem flotten Ritornell, das nur harmonisch nicht glatt gearbeitet ist. Es währt sieben Takte und steht in F-dur. Takt 1 und 2 fixieren die Tonart, im dritten Takt wird die Dominante (C-dur) erreicht. Statt jetzt zurückzulenken, geht Cesti vom vierten zum fünften Takt über C-dur nach G-dur, um dann im sechsten einen abrupten Rückweg nach F-dur zu nehmen, der harmonisch nicht glaubwürdig ist, da sich Cesti bereits zu weit entfernt hatte, um derart schnell wieder zurückmodulieren zu können. Hier zeigen sich eben noch die Grenzen, die den Komponisten der Mangel an modulatorischer Gewandtheit gesteckt hatte. In der zweiten Szene tritt wieder Momo auf, der seine philosophischen Betrachtungen in Arienform anstellt.



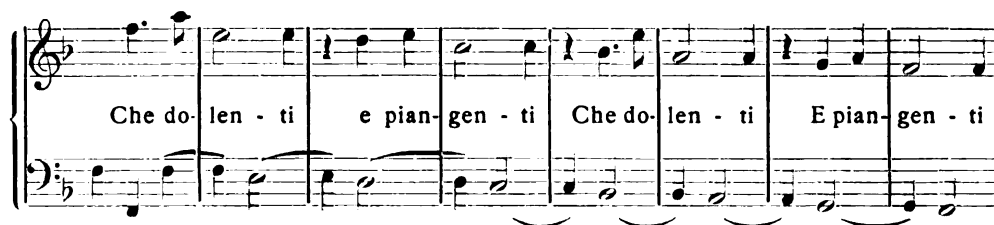
Die dritte Szene bringt einen stimmungsvollen Monolog des Paris, der auch harmonisch in seinen breiten, gewählten Dreiklangsfolgen interessant ist. Eine darauffolgende Szene zwischen Ennone und Paris leidet unter dem konventionellen Ton, der auch ihr Gegenstück im ersten Akt wenig erfreulich macht. Nur zum Schluß rafft sich die Erfindungs-

kraft Cesti's zu einem warmen Duett auf, dem als Ritornell ein ausgedehntes, motivisch einheitlich gestaltetes Instrumentalstück folgt, dessen stufenweis fallender Baß an die „Lamenti“, die typischen Klageszenen der früheren Meister, anklingt. In der achten Szene begegnen wir, nach einem Monolog des Caron, einer Unterweltssymphonie. Kornette, Fagott und Posaunen geben das übliche Kolorit, während die Musik an sich keinen ausgesprochen düstern Eindruck erzeugt. Da ist die Unterweltssymphonie von Cavalli viel packender und überzeugender. Auch das nachfolgende Gespräch der Furien ist musikalisch nicht besonders gelungen; dem Terzett der Furien merkt man nichts von den Schrecken der Unterwelt an. Eine geradezu wohltuende Abwechslung bietet die von Kaiser Leopold komponierte neunte Szene. Es war ein zu dieser Zeit häufiger Usus, daß der Kaiser einzelne Arien komponierte, die als Einlagen in den aufgeführten Opern dienten. Man kann den stilistischen Unterschied in der Faktur leicht erkennen. Die Schreibweise des Kaisers ist kräftiger, impulsiver als die des mehr lyrisch beanlagten Cesti, sie ist im Rhythmus straffer und unkomplizierter und vermeidet die von Cesti bevorzugten rhythmischen Dehnungen.

Einen wirklich ergreifenden Ausdruck gewinnt Cesti erst wieder in der zwölften Szene, in dem Gesang der Alceste: „E questa ad' ogn' hora“. Besonders im zweiten Teile dieses Gesanges ist die Melodik durch die verminderten Quartensprünge äußerst intensiv und leidenschaftlich:

Auch die Untermischung des dreiteiligen Rhythmus mit $\frac{3}{4}$ wirkt

eigenartig und erhöht den Reiz dieser Stelle. In der darauffolgenden Antwort des Cekrops erweckt die Stelle: „Che dolenti“ Associationen mit den gewohnten Lamento-Gesängen und Cesti gebraucht deshalb auch den typischen Baß des Lamenti, der seinen Ursprung in den Passacaglien hat, und auch sonst vorübergehend verwendet wird, um klagende Stimmungen auszudrücken:



Hier sind es die schneidenden Sekunden —, auf die auch G. Adler in der Vorrede hingewiesen hat —, welche der Stelle eine über die typische Verwendung hinausgehende Bedeutung verleihen und ein Beweis dessen sind, daß auch die alltäglichsten Wendungen in der Hand eines bedeutenden Künstlers immer neue Varianten zulassen. Die dreizehnte Szene wird mit einer kriegerischen Symphonie eingeleitet. Die Szene stellt den Tritonischen Sumpf dar, der die Geburtsstätte der Pallas bildete. Athenische Jungfrauen führen nach Art der Amazonen ein Kriegsspiel auf, welches das Szenenblatt 12 sehr anschaulich darstellt. Adrast, einer ihrer Schutzführer, unterhält sich mit einem Soldaten und singt ein Loblied auf Pallas, deren Geburtstag es ist.

Da erscheint in einem Wolkenwagen Pallas, und zwei kriegerische Trompetenfanfaren nach dem Muster der Toccata des „Orfeo“, nur primitiver, künden ihr Nahen. Pallas ist in zorniger Aufregung:

„Non piu pugne giocose“.

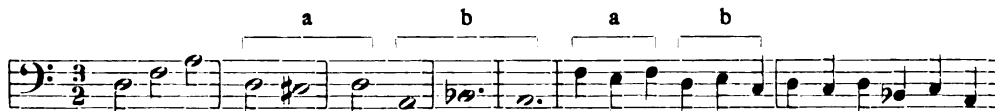
Sie ist von Paris beleidigt, und ihr Zorn macht sich in blitzenden Läufen Luft:



Mit einem Duette des Adrast und des Soldaten, die dem Frevler Rache schwören, schließt der Akt, der musikalisch nicht gerade reich ist, aber an manchen Stellen durch unerwartete Schönheiten fesselt.

Akt IV.

Akt IV und V der Partitur des „Pomo d'oro“ sind merkwürdigerweise verloren gegangen. Da uns an dieser Stelle der textliche Zusammenhang nicht weiter berührt, gehen wir gleich zur Besprechung der Musik über. Über den Inhalt der fehlenden Akte orientiert der Denkmälerband, der auch den Text dieser Akte enthält sowie die Inhaltsangabe in Band IV der Musikgeschichte von Ambros (in der trefflichen Bearbeitung durch Hugo Leichtentritt). Diesen Akt eröffnet eine stimmungsvolle zweiteilige Symphonie. Die Themen beider Teile sind deutlich rhythmisch geschieden, obwohl sie melodisch zusammenhängen. Überhaupt ist diese Symphonie ein lehrreiches Beispiel von der hochentwickelten Variationskunst der Spätvenetianer, und auch hier drängt sich gerade in dieser Beziehung wieder der Vergleich mit Brahms'scher Technik auf, deren Vorläufer gewissermaßen Cesti darstellt. Der Baß des ersten Teils der Symphonie beginnt in schweren Notenwerten, die sich im sechsten Takt beleben, diese Beschleunigung ist aber nichts anderes, als die Verwendung der Motive von Takt 2 bis 5 in kleineren Notenwerten:



Ebenso leicht läßt sich die ursprüngliche Form in dem Thema des zweiten Teiles erkennen:

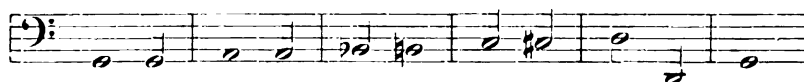


In diesem zweiten Teil finden sich die beliebten paarweisen Stimmeneinsätze in Sexten geführt, dazwischen liegende Mittelstimmen. Szene I eröffnet ein ergreifender Klagegesang der Ennone, dessen schmerzvolle Akzente sich in der starken Anwendung der chromatischen Alterationen ausdrücken:





Häufige Pausen in der Rede malen den stockenden Atem, mit dem sie ihre Worte hervorstößt, veränderte Quartan und Septen bei den Klagerufen kennzeichnen ihre Aufregung und chromatische Einengung eines Tones ihre Beklemmung. Der Gesang formt sich zu einem Arioso über einem passacaglienartigen Baß, der aber seine strenge Form nur kurze Zeit beibehält:



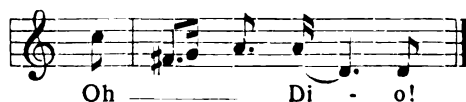
Noch feierlicher wird die Stimmung, als Violon da Gamba hinzutreten und im Verein mit dem Graviorgano ein düsteres Kolorit ergeben. Während des instrumentalen Nachspiels schläft Ennone ein. Filaura kommt herbei, und nach dem dramatischen Prinzip dieser Oper folgt auf die traurige Szene eine komische:

O che pena
O che stento
Cenz' haver un respiro
Son quattr' hore che giro,
Come un molin da vento.

Da erblickt sie die Schlafende, die Violon treten wieder hinzu und bringen die Stimmung der früheren Szene zurück. Bemerkenswert ist der feine Zug, daß sich das instrumentale Gewebe über einem durch sechs Takte ruhenden *b* aufbaut. Ennone spricht — auch dies ist ein beliebter Effekt der Venetianer — im Schlaf:

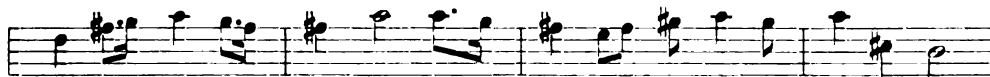
Dove, dove è il mio Bene
E qual è la cagion, ch'ame non viene?

Wenn auch heute uns diese Technik allzu offensichtlich ist, so müssen derartige Szenen auf die Zuhörer des 17. Jahrhunderts von großer Wirkung, und daher sehr beliebt gewesen sein, sonst würde man ihnen nicht so oft begegnen. Auch hier fallen die eigentümlichen Intervalle bei den schmerzvollen Momenten auf:



Die nächste Szene bringt eine Verwandlung in den Tempel der

Athene in Athen, Priester und Opferdiener bilden den Chor: Adrast führt sie an. Die einleitende Symphonie hat eine kräftige Marschmelodie.



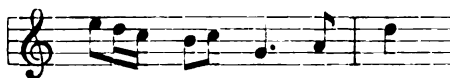
Ein „Coro dei Ministri“ hält diese Stimmung fest, lenkt aber mit dem Einzelgesang eines Chorführers in lyrische Bahnen ein. Der nächste Chor S. 125 ist ein äußerst fein gearbeitetes a cappella-Stück, das uns Cesti's Begabung in schönstem Lichte zeigt. Anfangs rein akkordisch gehalten, geht es in Imitationen über, wobei die fallenden Quartsprünge Beachtung verdienen. Ein ausdrucksvolles Ritornell leitet ein Sologebot ein, das sich durch eine gewählte Melodik auszeichnet:



Pallas erscheint zürnend in den Wolken:

Se nel punto d'honore
Alterata son io
Cada pur anche a terra
Il Tempio mio.

Dies ist, wie alles Reden der Pallas, durch stürmische Koloraturen verziert, und das folgende Ritornell setzt diese erregte Stimmung mit dem energischen Motiv:



fort, das mit seinen fugierten Einsätzen trefflich in diese Umgebung paßt.

Adrast und seine Begleiter beraten, wie man Pallas wieder versöhnen könne. Pallas erklärt es ihnen. Sie sei nicht über die Athener erzürnt, sondern über Mars, der den goldenen Apfel in seinem Schloß aufbewahre, nachdem ihn Venus räuberisch an sich gerissen habe; sie müssen ihn mit ihren Waffen entreißen. Adrast und der Chor stimmen nun begeistert in den Kriegsruf ein:

Sù, sù dunque su all'armi,

und zwar setzt zuerst Adrast mit glänzenden Koloraturen ein, während der Chor nur die harmonische Begleitung dazu abgibt. Pallas erhebt nun einen trotzigsten Rachegefang, der ebenfalls überreich mit Koloraturen bedacht ist.

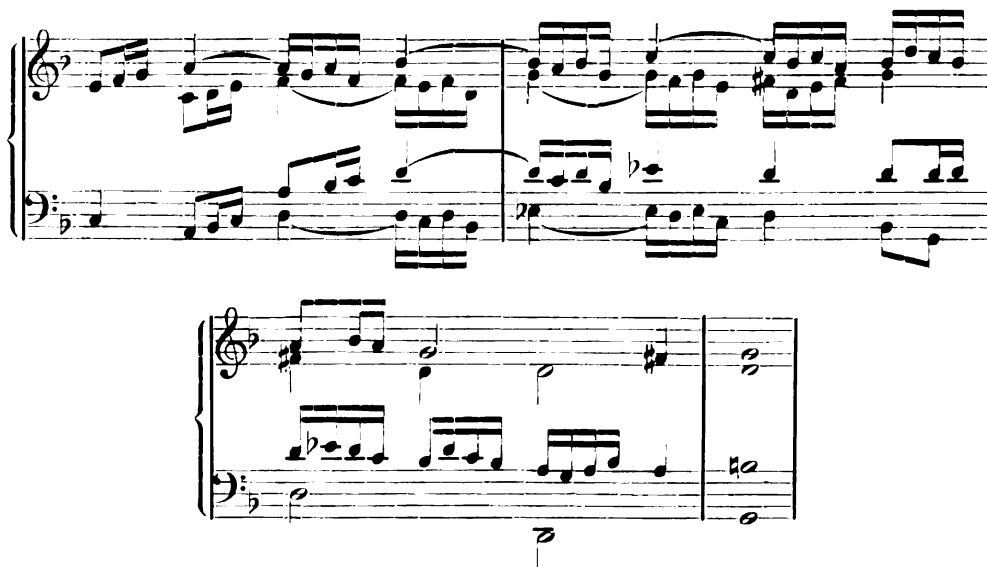
Die sechste Szene führt zu Venus zurück. Die Bühne stellt eine kosmische Landschaft dar, den Himmel mit der Milchstraße, rings von Feuer umlodert. In einem strahlenden Sterne in der Mitte des Ganzen

schwebt Venus. Eine kurze Symphonie leitet ein, deren erster Teil feierlich ruhig ist, während der zweite ein lebhaftes fugiertes Spiel bringt:



Die Arie der Venus ist von stolzen Gefühlen getragen und bewegt sich in leichtbeschwingten Rhythmen. Juno kommt hinzu, und es erhebt sich ein erbitterter Wortwechsel zwischen beiden Göttinnen. An dieser Stelle fallen die häufig sequenzierenden Bässe dieser Szene auf, während Cesti im übrigen sparsam im Gebrauche dieses technischen Behelfes ist.

Die nächsten Szenen bringen kein wesentlich neues Material, das einer weiteren Besprechung bedürfte. Bemerkenswertes ist erst in der zwölften Szene zu Ehren der Venus und des Mars. Sie beginnt rein harmonisch, setzt dann mit neuem Material imitatorisch fort und bringt im dritten Teil einen lebhaft bewegten kontrapunktischen Satz, der trefflich behandelt ist:



Amor eilt herbei und sagt, es sei keine Zeit zu Triumphliedern, denn Pallas nahe mit einem Heere athenischer Bürger. Venus und Mars stimmen das in der venetianischen Oper übliche „Presto all' armi“ an.

Das Szenenbild 22 zeigt, wie die Festung des Mars von den Athenern

berannt wird. Es ist ein romanischer mit vielen Türmen versehener Burgbau, der von der Höhe verteidigt wird. Die Athener suchen ihn mit Leitern und mit Hilfe von zwei Kriegselefanten zu erstürmen. Die Musik dieser Szene ist ganz auf kriegerische Motive in Fanfarenart gestellt. Auch die Melodien der Sänger ahmen die Signale der Trompeten nach. Durch das entscheidende Eingreifen der Pallas stellt sich die Entscheidung auf Seite der Athener.

Damit bricht die uns erhaltene Musik ab. Es ist zu bedauern, daß die Musik des fünften Aktes fehlt, denn nach dem Textbuch zu schließen muß dieser Akt besonders reich an Musik gewesen sein. Der letzte Teil des vierten Aktes ist nur mit Zuhilfenahme der Szene zu verstehen und hat keinen absoluten musikalischen Wert, dagegen ist der fünfte Akt reich an lyrischen Momenten, die Cesti stets musikalisch ausnützt. So wird der Monolog der Ennone der fünften Szene sicher ein wertvolles Rezitativ gewesen sein, und es wäre interessant zu verfolgen, inwieweit es einen Fortschritt gegenüber dem der parallelen Szene der „Incoronazione di Poppea“ Monteverdi's, dem herrlichen „Regina disprezzata“ darstellt. In der Schlußszene, der bei höfischen Aufführungen unerläßlichen „Licenza“, boten die Gespräche der Götter Raum zu einer ähnlichen chorischen Entfaltung wie im Prolog.

Für unsere Betrachtung bildet das Fehlen dieses Aktes kaum eine Lücke. Es kann von einer Wiederbelebung dieser und ähnlicher Werke im Sinne einer vollständigen Aufführung nicht die Rede sein. Dazu ist das Tempo unseres ästhetischen Empfindens zu verschieden von dem jener Zeit. Wir können nicht von dem Mangel an dramatischer Geschlossenheit abstrahieren und empfinden die stete Verkettung der Handlung mit einem höfischen Zweck als störend. Deshalb fallen Meisterwerke wie der „Orfeo“ oder die „Incoronazione di Poppea“ des Monteverdi völlig aus dem Rahmen der gesamten Produktion, da sie von derartigen modischen Zufälligkeiten frei sind, und wirken auf uns mit derselben Kraft, wie etwa Shakespeare'sche Dramen. Sind aber die anderen Werke in ihrer Gesamtheit nicht mehr lebensfähig, so lassen sich doch Teile aus ihnen auch heute im Konzertsaal mit großer Wirkung aufführen und bringen uns den Schimmer einer Kunst wieder, deren Reichtum und Glanz wir heute nur mehr ahnen können.

VON DEN BAYREUTHER FESTSPIELEN 1914

VON DR. K. GRUNSKY IN STUTTGART

Nie haben die äußeren Umstände, unter denen die Festspiele vor sich gingen, die nationale Bedeutung Bayreuths so eindringlich zum Bewußtsein gebracht, wie diesen Sommer, da die erste Reihe der Vorstellungen in die schwüle und gewitterhafte politische Erregung fiel.

Das neue Werk dieses Jahres war der „Fliegende Holländer“, der 1901 und 1902 noch unter Frau Wagners Leitung in Szene ging, und jetzt vollständig Siegfried Wagner anvertraut ist. Als Dirigent zeichnete er sich durch auffallende rhythmische Straffheit aus, die in allem geschmeidigen Nachgeben und fühlbaren Mitschwingen eines großen Temperamentes wohltuend spürbar blieb; also keine Sentimentalität, sondern fortreibende Kraft! Diese schien sich mitgeteilt zu haben dem Darsteller der Titelrolle, Bennet Challis aus Hamburg, der besonders im ersten und dritten Akte dämonisch wirkte. Im zweiten entging ihm manche Feinheit wie sie heute etwa Forsell herausholt. An der Aussprache befremdeten englische Spuren. Die Stimme ist groß und schön, nur vielleicht etwas glatt, und in der Tiefe nicht markig genug. Der intelligente Vortrag und die rührige Gebärdensprache betonten, um allem Sentimentalen zu entgehen, Sturm und Trotz mit seemännischem Ungestüm. Als leidenschaftliche Senta erreichte Frau Miekley-Kemp aus Berlin mit ihrer biegsamen, ausdrucksvollen, gewaltigen Stimme eine tiefgehende Wirkung. Der großen, bedeutenden Künstlerin stand in Gesang und Gebärde das Naive, volksmäßig Norwegische ebenso zu Gebot wie die Wärme und Glut, wie das Außer-Sich des liebenden Mitgefühls. Auch hier kein sentimentales Schmachten. Dieser Senta glaubte man die Sehnsucht, die zum Opfer treibt, die auf Erfüllung der Jugendliebe verzichtet. Von der andern Seite war das Auftreten Eriks, den Alexander Kirchner aus Charlottenburg sang, der ernsten Auffassung jenes Liebesbundes günstig. Ein kerniger Tenor und ein männlichselbstbewußtes Spiel enthoben diesen Erik aus dem Kreise flacher Opernfiguren. Michael Bohnen aus Wiesbaden war ein recht biederer, ursprünglicher Daland, der lebhaft an die Typen der Wasserkante erinnerte. Ebenso paßte Carl Schroeder aus Bremen als Steuermann vorzüglich in das Beieinander erlesener Stimmen. Von der früheren Künstlerschar (1901 wirkte u. a. die Destinn, van Rooy, Bertram, Ernst Kraus, Heidkamp mit) durfte man Frau Schumann-Heink (aus New-York) als unübertroffene Mary begrüßen. Die Chöre konnte man sich unmöglich schöner vorstellen: sie verbanden vollkommene musikalische Sicherheit mit dem lebendigsten Spiel.

Wie beim „Lohengrin“ (1908) und bei den „Meistersingern“ (1911) bewährte Siegfried Wagner in szenischen Einfällen, in Zerteilung der Massen, in der ganzen Ausgestaltung des Bühnenbildes seinen scharfen Blick als eine jener seltenen Naturen, die außerhalb der Tonwelt noch ein lebendiges Verhältnis zu den Künsten haben, die fürs Auge da sind. Es hat ihm sichtliche Freude gemacht, das Gebaren der Matrosen bis in alle Einzelheiten anzugeben: der abergläubische Steuermann hält im dritten Akt dem Holländerschiff das Kreuz entgegen; bei der Stelle: „Steuermann, laß die Wacht — her zu uns!“ wird er mit aller Gewalt aus seinem Sitze herausgehoben. Die Spinnstube bietet schon durch den Erker des Hintergrundes die Möglichkeit, das Genrebild getreu nach dem Leben auszuführen; vor der zweiten Strophe treten neue Besucherinnen ein, u. s. w. Auf der Erkerterre begegnen einander Senta und Erik; ein grüner Vorhang, durch Daland geschlossen, schafft der Szene zwischen Senta und Holländer einen andern Hintergrund; am Aktschluß treten die Mädchen ein und ihr fröhliches Treiben vermittelt den Übergang zum dritten Akt.

Dem buntbewegten Leben norwegischen Volkes entsprachen neue Dekorationen, zu denen Siegfried Wagner selber die Skizzen entworfen hat. Mit Hilfe des Rundhorizonts wurde eine Meerlandschaft gewonnen, die besonders im dritten Akte durch gespenstische Nachtnebel der poetischen Stimmung diene. Die Ausführung der Verklärung am Schlusse geschah dem Texte gemäß. Vielleicht aber kommt man zuletzt doch dahin, von der wörtlichen Vorschrift abzugehen und die bloßen Lichtstrahlen am ersten Morgenhimmel zur Phantasie des Zuschauers sprechen zu lassen.

Als Gesamteindruck wird wohl jeder aufmerksame Beobachter empfunden haben, daß die Neueinstudierung des „Holländers“ in beredter Weise die Überlegenheit der Bayreuther Festspielbühne erwiesen hat. Auch mit dem „Parsifal“ wird sie, glaube ich, die Führung behalten, so große und ernste Anstrengungen unsere Opernbühnen gerade an dieses Werk wenden. Gleich die erste Aufführung, die selbst die berufsmäßigste Kritik entwarf, behauptete im Jahre der abgelaufenen Schutzfrist siegreich die alten Überlieferungen. Vor allem war das von Dr. Karl Muck geleitete Orchester ein Labsal durch seine hinreißende Klangfülle und sättigende Klangsönheit. Feiner als früher hatte der Dirigent die Einzelheiten der Partitur ausgearbeitet. Mein persönliches Empfinden hängt zwar mehr der Mottischen Auffassung nach, die mir durch ihre eigenartige Verbindung von Schwung und Schwere ein Gut der Erinnerung geblieben ist. Doch verkenne ich nicht, wie lebhaft die musikalische Wiedergabe bei den Solisten wie beim Orchester bis in die feinste Änderung von warmem Blute liebevoll durchdrungen war. Die von Prof. Hugo Rüdel (Berlin) eingeübten Chöre erreichten an Reinheit und Ausdruck durchweg eine ideale Vollendung wie sie nur die Frucht ungeheurer Vorarbeit sein kann und auch nach restloser Vorbereitung noch eine Gabe des Glückes ist! Von den Darstellenden ist am bekanntesten Frau Bahr-Mildenburg aus Wien; ihre Kundry gab in höchst temperamentvoller und zugleich großgedachter Auffassung das erschütternde Bild des verblendeten, heilsuchenden und sinnbetörenden Weibes. Der Eindruck des Bedeutenden wurde nicht geschmälert durch die Wahrnehmung, daß die schauspielerische Leistung jetzt auf dem Punkte ist, die musikalische zu überwiegen. Der Parsifal von Walter Kirchhoff (Berlin) war gesanglich und darstellerisch eine verheißungsvolle Leistung; ob sich erfüllt, was sie verspricht, hängt mehr von allgemeiner Reife als von gesangstechnischen Fortschritten ab. Der Sänger muß sich noch einmal die Mühe nehmen, Parsifals Charakter von Wort zu Wort durchzudenken, sich klar zu machen, wie ein Mensch z. B. dazu kommt, zu einem andern zu sagen: „Gesegnet sei dein Leiden“. Ein ergreifender Gurnemanz war Richard Mayr aus Wien. Noch nie trat der Wert seiner Leistungen so eindringlich hervor wie diesmal. Ein Gurnemanz, der die Kunst des echten Gesangs übt, ohne, wie Prof. Kraus, der Beweglichkeit zu entbehren, die die Bühne erfordert! Ein Gurnemanz, der jeden Augenblick wie von innen heraus dem Vorhergehenden anreicht, der alles gleichmäßig durchempfindet! Ältere Festspielbesucher sind unmittelbar an Scaria erinnert worden. Neue Kräfte waren es, die in Carl Armster (Hamburg) und Theodor Scheidl (Stuttgart) in Bayreuth auftauchten; jener sang den Amfortas, dieser den Klingsor. Beide überraschten durch schöne Stimmen und völliges Vertrautsein mit ihren Aufgaben. Der Amfortas hatte etwas Männliches und ungemein Edles in seinem Schmerz, und Klingsors Wehe trat uns menschlich näher als je; gar zu leicht entartet sonst der unheimliche Geselle zum kalten Zauberer.

Das musikalische Übergewicht des Bayreuther „Parsifal“ bleibt verbürgt durch die zweckvoll ruhige Einstudierung, durch eine abgeschlossene Hingabe an das Werk, wie sie die Bühnen mit wechselndem Spielplan auch bei bestem Willen nicht ermöglichen können. Dazu kommt aber noch eine unbezweifelbare Überlegenheit der Inszenierung. Unsere großen Bühnen haben den begreiflichen Ehrgeiz, alles anders

(und natürlich viel besser) zu machen, als es in Bayreuth geschieht. Sie übersehen dabei, daß dort eine lange Erfahrung über Technik und Wirkung fast jedes Bildes belehrt hat, und daß Bayreuth das Glück hatte, von Anfang an für wesentliche Szenen eine gute Lösung zu finden. Was ich außerhalb Bayreuths im Urbild oder aus Abbildungen sah oder kennen lernte — wichtige Bühnen stehen allerdings noch aus — das konnte sich nicht mit Joukowsky's Schöpfungen messen. Der heilige Wald mit dem See, dessen Gegenufer in die Sonne gelegt ist und an den Nemi- oder Albanersee erinnert (so schön verbindet sich das Große mit dem Lieblichen, Nicht-düsteren), die heilige Aue neben dem Wald, mit der Einsiedlerhütte, und vollends der Gralstempel — das alles scheint mir durch andere Vorschläge noch nicht erreicht oder überboten zu sein. Namentlich ist der Tempel noch unübertroffen. Er erinnert an Bauten Roms, entnimmt Anregungen vom Pantheon, von Sa. Maria sopra Minerva, von S. Stefano rotondo, und besonders von Sa. Costanza, bleibt aber mit allen Erinnerungen eine selbständige künstlerische Schöpfung, die architektonisch möglich ist und ihren Eigenwert besitzt. So etwas läßt sich nicht so leicht „überwinden“, am wenigsten durch die Sucht, alles um jeden Preis anders zu machen als man es in dem bösen Bayreuth sieht. Überzeugend wirkt hier auch der von Siegfried Wagner 1911 neu entworfene Zaubergarten, sofern er mit seiner gelbleuchtenden Orchideenpracht die Blumenmädchen einfaßt und entzückende Durchblicke auf ihre bunte äußere Erscheinung gewährt; diese ist neuerdings nach Ludwig von Hofmann gestaltet. Fraglich wäre nur die Umwandlung der Szene in Blau, Lila und Violett, wie sie der Verführungskunst Kundrys angepaßt ist. Der Grundgedanke wird wohl der sein, daß Kundry durchaus anderer Umgebung bedarf als die Blumenmädchen. Es soll so aussehen, als locke sie Parsifal nach einem besonderen, für ihn aufgesparten Teil des Gartens. Allein jener Wechsel der Farben wirkt ins Kältere, statt ins Wärmere oder Schwülere, und ein Übelstand ist, daß der Austausch aller Gehänge die ruhigste Musik des ganzen Aktes (bis zum Kusse der Kundry) angreift, obwohl die Verwandlung äußerst vorsichtig und ruhig erfolgt. Will man den Schauplatz der Kundry-Szene durchaus von den Blumenmädchen trennen, so wird, im Hinblick auf die Musik, nichts übrig bleiben, als eine abermalige, ziemlich plötzliche Veränderung des Bildes, etwa durch Einbau einer Laube, die Parsifal und Kundry lange umschlossen hielte.

Der unselige, unabänderliche Kampf um die Macht und Herrschaft findet im „Ring“ sein Gleichnis; wir haben soeben den Ewigkeitswert dieses Kunstwerkes tiefer als je empfunden. Auch der „Ring“ hat wieder erwiesen, daß Bayreuth als Hort der Wagnerpflege nach abgelaufener Schutzfrist bestehen wird. Des Schönen, Gelungenen ist so viel, daß die Unvollkommenheiten, die in einem Werk von so beispielloser Ausdehnung mit unterlaufen, in der Fülle der Eindrücke beinahe verschwinden. Freilich dürfen wir auf Einwände nicht verzichten, obwohl sie beim Leser oft wie Widerhaken festhaften. Aber aufrichtig ist zu sagen, daß Frau Ellen Gulbranson, der zuliebe diesmal die langgewünschte Tagespause zwischen „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ eingeschoben wurde, die Höhe, auf der sie sich etwa 1899 bis 1909 befand, endgültig überschritten hat. Ihre großartigen Verdienste in Darstellung der Brünnhilde wehren uns, das Mißliche ihrer diesmaligen Leistung näher zu beschreiben: halten wir lieber jenes Bild von ihr fest, das sie in jenem Jahrzehnt dargeboten hat! Den Wotan sang Walter Soomer aus Dresden. Ein empfindliches Unwohlsein, bei der erkältenden Witterung begreiflich, hinderte die volle Entfaltung seiner Stimme; am besten war der Wotan im „Siegfried“. Über das Maß, das durch angegriffene Stimmbänder erklärt wird, gingen Soomers rhythmische Freiheiten hinaus; das Orchester hatte stellenweise Mühe, mit dem Sänger zusammen zu bleiben. Man bekam

auch manchmal den Eindruck, als habe sich der Künstler wenig um die Kenntnis der Partitur bemüht; sogar seine Gebärde stand nicht immer mit der Sprache des Orchesters im Einklang (Beispiel: Stelle vor „Da labte süß dich selige Lust“). Welche Wirkung das rhythmische Beieinander von Singstimme und Orchester ausübt, konnte man am Vortrag der Frau Schumann-Heink bemerken. Ihre Erda, Waltraute, erste Norne hinterließen unauslöschliche Eindrücke. Aus der Götterschar übten die Kunst präziser Deklamation: als Loge Carl Wenckhaus (Leipzig), eine ganz jugendliche, stimmfrische und intelligente Kraft, an der Bayreuth offenbar einen Ersatz für Briese-meisters Loge gefunden hat. Ebenso tat sich als Fricka (an Stelle der tüchtigen Frau Reuß-Belce, die ganz in die dramatische Assistenz eingerückt ist) Agnes Hanson (aus Dessau) als glückliche Nachfolgerin bedeutsam hervor. Leider gehörte ihre Guttrune zu den schwächeren Leistungen. Warum diese Gestalt immer ein Stiefkind der Darstellung sein muß? Warum die verwickelten Seelenbewegungen nicht so gründlich erfaßt werden? Allein aus der nächtlichen Szene vor Heimkunft der Leiche Siegfrieds ließen sich Eindrücke gewinnen, die das Blut in den Adern erstarren machten. Angst, Besorgnis, Schrecken sind die Regungen, die man am schwersten wiedergeben kann; oder liegt es daran, daß so wenige Menschen je eine Not gespürt haben? Das Geschlecht der Riesen (Fasolt und Fafner) wurde von Walter Eckard (Wiesbaden) und Eugen Guth (Brünn) eindrucksvoll vertreten. Von den beiden Nibelungen ist der Mime, wie ihn Hans Breuer (aus Wien) darstellt, als eine typisch vorzügliche und vollendete Leistung bekannt. Auch Eduard Habich (aus Berlin) vermochte als dämonischer Alberich zu fesseln; nur daß die Neigung zum Parlando den musikalisch Empfindenden stören mußte. Ein sehr tüchtiger Hunding war Michael Bohnen aus Wiesbaden (der Daland im „Holländer“). Das Wälsungengeschlecht wurde dargestellt von Wilhelm Ulmer (Zürich) als Siegmund — kleine, noch etwas weiche Stimme, mit feinem Vortrag, dabei edlem Spiel —, von Helene Forti (aus Dresden) als Sieglinde von großer, leidenschaftlicher Kraft und Haltung, und an Stelle des erkrankten Alfred von Bary von Walter Kirchhoff (aus Berlin) als Jungsiegfried, dessen ungestüme Frische, ungekünsteltes Spiel, biegsame, reizvolle Tenorstimme sofort aller Herzen gewann. Der erste „Siegfried“-Akt rief einen sturmartigen Beifall des Hauses hervor. Den Siegfried der „Götterdämmerung“ konnte Alfred von Bary glücklicherweise übernehmen. Niemand fühlte wohl eine Unstimmigkeit, daß zwei Sänger eine Gestalt durchführten. Im Gegenteil: von Barys schwere, dunkle Stimme mit ihrem innigen, durchgeistigten Ausdruck, seine überlegte, nicht stürmische Gebärdensprache paßten trefflich zum Siegfried an Gunthers Hof. Die unfreiwillige Teilung einer Rolle hat eine Probe geliefert, die den Gedanken zuläßt, es auch einmal mit einer geteilten Brünnhilde zu versuchen; ja auch Parsifal und Kundry sind in den drei Akten grundverschiedenen Charakters. Ein edler, ernst aufgefaßter Gunther war Carl Armster (Hamburg), der Amfortas im „Parsifal“. Sobald diese Rolle mit Liebe angepackt wird, verschwinden die Bedenken, die gegen sie erhoben zu werden pflegen. Noch etwas Äußerliches ist zu erwähnen: Gunther trägt jetzt so wenig einen Bart mehr, wie Siegfried, wie Siegmund; alle diese sind unbärtig geworden. Den Hagen sang Bennett Challis (Hamburg; der Holländer). Gewiß bringt auch er nicht die ersehnte ideale Verkörperung dieser düstern Gestalt; auch mag das Spiel (z. B. beim Hochzeitsruf) zu erregt gewesen sein. Aber den tückischen, lauenden Zug des Unholdes hat Challis in Gesang und Gebärde gut erfaßt und bis zuletzt (interessant waren die Augenblicke vor seinem Untergang) festgehalten; Bayreuth hat schon manchen Hagen geringerer Bedeutung beherbergt. Ruhig und sicher wurde die Nornenszene gesungen; außer Frau Schumann-Heink waren Margarete Brunsch (Karlsruhe) und Sofie Wolf

(Cöln) beteiligt, welch letztere aber stimmlich nicht genügte, so wenig als Grete Finger (Karlsruhe) im „Siegfried“ mit dem Gesang des Waldvögels. Die Rheintöchter waren Grete Finger, Sofie Wolf und Marg. Bruntsch (letztere, eine gute Sängerin, wird im zweiten Ring die Waltraute übernehmen); in der „Götterdämmerung“ gelangen die Rheintöchter-Terzette besser als im „Rheingold“. Es schien, als habe zu manchem die Zeit nicht ganz ausgereicht. Auch das Orchester unter Michael Balling gab dem Eindruck Raum, daß die ungeheure Arbeit, die man diesmal an „Holländer“ und „Parsifal“ wendete, dem „Ring“ manches entzogen hat. Ein so sorglos-marschmäßiger Vortrag des Walhall-Motivs wie im „Rheingold“, das Versagen des Glockenspiels in der ersten Zwischenmusik der „Götterdämmerung“ — solches dürfte in Bayreuth nicht vorkommen. Damit möchten wir Balling keineswegs nahetreten; er hat sich wieder als ungewöhnlich befähigten Dirigenten erwiesen, der die Ringpartitur zu blühendem Leben zu erwecken versteht. Nur bedarf der ganze musikalische Teil des Riesenwerkes einer Auffrischung, einer erneuten Durcharbeitung. Wenn nächstes Jahr wieder die „Meistersinger“ einziehen, so sollte man endlich von der Gewohnheit abgehen, den „Ring“ in jedes Spieljahr aufzunehmen. Dann würde, wie vor 1899, die Möglichkeit anderer Zusammenstellungen frei, die sich ja fast von selber geben: die drei Frühwerke, andererseits „Meistersinger“ und „Tristan“, und als drittes „Ring“, je mit „Parsifal“ zusammen (der „Ring“ womöglich wieder allein, wie 1896).

Was dem Bayreuther „Ring“ auch bei einzelnen Unvollkommenheiten immer noch den Vorrang sichert, das ist die Schönheit und Harmonie der Bühnenbilder, der unbewegten und der beweglichen, mit allem, was zum Eindrücke des Auges stimmungsvoll beiträgt. Wir erinnern nur an die Farben im „Rheingold“, an die Rheinlandschaften der „Götterdämmerung“, besonders aber an den dritten Akt bis zu Siegfrieds Tod! Wo sieht man Ähnliches? Neu waren diesmal: Hundings Hütte in der „Walküre“ und Mimes Höhle im „Siegfried“, beides nach Skizzen von Siegfried Wagner in Coburg gemalt. Jener „Saal“ bietet sich jetzt derber, natürlicher dar als früher; und gar die Felsenhöhle, mit dem Ausblick auf Heide und öden Forst, mit dem wandelbaren Himmelsausschnitt, ist ein Meisterstück. Auch viele einzelne Neuerungen wurden wieder bemerkt; unermüdlich schafft der nachprüfende Sinn um und setzt Besseres an Stelle des Veraltenden. Auf Brünnhildes Felsenstein sind im „Siegfried“ Blumen und Moos üppig emporgediehen — ein hübscher Zug aus dem Märchen vom Dornröschen. Wahrscheinlich um dieser Szenerie den vollen Nachdruck zu geben, blieb im Schlußakt der „Walküre“ die Bühne sehr lange umschleiert, wodurch freilich die Gruppe der Walküren dem Auge zu sehr entzogen wurde.

Es ist ein Festspieljahr, auf das viele mit liebender Sorge, andere mit gehässigem Neide geblickt haben. Im Grunde hatte schon vorigen Herbst, als der Kartenverkauf so rasch erledigt war, das Vertrauen der Besucher darüber entschieden, daß die Festspiele auch von 1914 ab ihr geschichtliches Recht behaupten sollten. Die Aufführungen selber, in vorderster Linie des „Holländers“ und „Parsifals“, haben jenes Vertrauen gerechtfertigt und das Dargebotene wird als Vorbild oder Anregung weiter wirken, die Ansprüche steigern und den berechtigten nationalen Stolz auf Bayreuth in immer weitere Kreise tragen.

Der zweiten Holländeraufführung wohnte Prinz Alfons bei (in Vertretung des Königs Ludwig III). Im Zuschauerraum zeigten sich Lücken; manche Besucher mußten ihre Karten verfallen lassen. Das Publikum war sehr ernst. Nun wird das Festspielhaus vorzeitig geschlossen — auf wie lange wohl?

REVUE DER REVUEEN

Zum 200. Geburtstag von Chr. W. Gluck

I. Aus Zeitschriften

- ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG** (Berlin), 41. Jahrgang, No. 25 (19. VI. 14). — „Der junge Gluck.“ Von Max Arend. „... Hätten die modernen wissenschaftlichen Verkleinerer Glucks, d. h. des italienischen Gluck, recht, so müßte Gluck in den zwanzig Jahren seines Lebens vom 27. bis zum 48. Jahre ein recht mittelmäßiger Mensch, dagegen vom 48. Jahre an plötzlich ein Genie gewesen sein. Schon diese absurde Konsequenz sollte zu denken geben und lehren, daß hier ein oberstes ästhetisches Gesetz verkannt ist: Das Genie ist eine Kraft zu sehen. Diese Kraft kann falsche Bahnen gehen, aber sie kann nie Uninteressantes und Wertloses erzeugen. Die kleinste Gabe des Genies ist immer noch kostbarer als das Beste des Durchschnittsmenschen. Wenn Gluck später nicht italienischen Gesang, aber seine Auswüchse bekämpft, wenn er die letzten Forderungen seiner Kunst mit höherer Energie ins Auge gefaßt, die Technik des musikalischen Dramas zur Erzwingung der Verwirklichung dieser letzten Forderungen umgebaut hat, so beweist dies, daß er andere, vielleicht richtigere Wege gegangen ist als früher. Es beweist aber nicht, daß die früheren Werke wertlos wären. Ein von einem bedeutenden Künstler mit künstlerischem Ernst gearbeitetes Werk kann nicht wertlos sein. Man muß nur den Standpunkt dafür finden. Der Standpunkt ist: Freude an der italienischen Gesangkunst, die jedoch bereits dramatisch geschaut ist.“
- SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT** (Berlin), 72. Jahrgang, No. 26 (1. VII. 14). — „Zu Glucks 200. Geburtstage.“ Von Walter Petzet. „... Das Rad der Zeit läßt sich nicht zurückstellen. Indessen sind doch einzelne Werke Glucks neben den Meisterwerken Mozarts das einzige, was wir von der musikalischen Dramatik des 18. Jahrhunderts noch regelmäßig auf der Bühne zu sehen bekommen. Das ist der schlagendste Beweis für Glucks Größe!“ „So kündigt sich in Glucks Persönlichkeit eine neue Zeit an, in welcher der Musiker nicht mehr bloßer Handwerker und Routinier ist, sondern über seine Kunst nachdenkt und eine möglichst umfassende Bildung anzueignen sich bestrebt. Gluck ist der erste bedeutende Vertreter dieses neuen Typus. Wie wir aber in Johann Sebastian Bach den Vater der gesamten modernen Musik verehren, so bleibt es das Hauptverdienst von Christoph Willibald Gluck, der Begründer der modernen Oper geworden zu sein, und als solcher hat er den berechtigten Anspruch, von allen Opernbühnen von Rang an seinem 200. Geburtstage durch Aufführung eines seiner Werke geehrt zu werden.“
- NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK** (Leipzig), 81. Jahrgang, No. 27 (2. VII. 14). — „Christoph Willibald Gluck.“ Von Edgar Istel. „... Glucks Wirksamkeit, am ehesten etwa der Lessings in der Literatur vergleichbar, darf nicht unterschätzt, aber gewiß auch nicht überschätzt werden; genau so wie Goethe nicht ohne die Vorarbeit Lessings, genau so wenig ist Mozart ohne Glucks Vorgängerschaft denkbar. Über das eigentliche Wesen der Gluckschen Tätigkeit hat sich kein Geringerer als sein Nachfolger Wagner deutlich ausgesprochen, und wenn Wagners Darstellung auch wohl nicht ganz der neuesten musikhistorischen Forschung entspricht, so ist sie doch als Dokument künstlerisch-moderner Anschauung äußerst wertvoll...“ — „Glucks verschwundener Psalm.“ Von Bruno Schrader. Verfasser regt an, Nachforschungen nach einer verschollenen Psalmenkomposition Glucks für gemischten Chor a cappella anzustellen.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart), 35. Jahrgang, Heft 19 (2. VII. 14). — „Christoph Willibald von Gluck.“ Von Max Arend. „... Auf jedem Gebiet . . ., auf dem Gluck sich betätigt hat, hat er weit gesehen und Werke geschaffen, die von bleibender Kraft und Bedeutung sind. Wir brauchen nur zuzugreifen, und wir stehen einer erstaunlichen Fülle gegenüber. Den vollen Nutzen und Genuß dieser Werke soll uns die mächtig einsetzende Gluck-Bewegung erschließen, die das Ziel hat, dem großen Meister auch in unserer Musikpraxis wieder die ihm gebührende Stelle und dadurch Wirkungsmöglichkeit zu verschaffen. Dazu gehören freilich andere Aufführungen, als wir sie an unseren Bühnen gewöhnt sind, wo man hin und wieder Gluck aus Anstandspflichten gibt. Und selbst die Bühnen, die sich dazu verstehen, sind selten. Ohne Liebe, Ernst, Glaubensfreudigkeit aber kein künstlerischer Erfolg! Möge das Gluck-Jubiläum dazu dienen, die schlummernden Gewissen wachzurütteln!“ — „Inszenierungsfragen der Opernbühne.“ Von Ernst Legal. Glucks „Werk steht fest. Einzelheiten mögen der Zeit unterworfen sein, aber der Gluck-Gedanke lebt ewig. Doch wie lebt er in uns? Wie dienen wir ihm? Wie erfüllen wir ihn an seinen und an den Werken unserer Tage? Darauf wird zum Teil die Entwicklungsgeschichte der Musik gut und zuversichtlich antworten können. Glucks Wirken ist aber auch von den szenischen Fragen gar nicht zu trennen; denn er hat als Erster auch um die streng künstlerische Einheitlichkeit der Aufführung gekämpft. Und wie steht es damit auf unseren heutigen Bühnen? . . . Dem inneren Gesichte Glucks schwebte, jedenfalls bei der Arbeit an seinen Meisterwerken, eine Welt vollkommener Schönheit vor: Ton, Wort, Gebärde und Umwelt sollten sich zu einem Akkorde reiner Harmonie verbinden. — Inzwischen sind ungefähr 150 Jahre seit der Erstaufführung des ‚Orpheus‘ vergangen, und wie weit sind wir doch im Grunde noch von der Erfüllung solcher reinen Künstlerträume entfernt! Gerade der liebevolle Zuschauer, der sine ira et studio künstlerisch zu betrachten versteht, wird immer wieder finden, daß die Verschmelzung von Musik und Bühnenvorgang nicht gelingen will . . .“ — „Glucks Lebensbild.“ Biographische Skizze von Ludwig Roll. — „Der Zauberbaum“. Eine neu entdeckte Gluck-Oper.“ Von Alfred Mello. Besprechung der von der „Gluck-Gemeinde“ herausgegebenen komischen Oper Glucks. „... Es soll ein Jubiläumstag nicht nur für einen Tag gelten. Auch Gluck soll weiter mit uns in seinen Werken leben. So soll auch der ‚Zauberbaum‘ neue Früchte tragen. Unsere Gesangs-, Musik- und Opernschulen müssen es als ihre Pflicht betrachten, dieses Werk zu studieren. Aber ebenso haben unsere Opernbühnen, auch die von Rang und Namen, die Pflicht, dieses köstliche Werk musikalischer Kleinkunst zu pflegen, denn es wird jederzeit herzliche Aufnahme finden.“

DER NEUE WEG (Berlin), 43. Jahrgang, No. 27 (4. VII. 14). — „Gluck.“ Von Otto Erhardt. „... Das Jahr 1762 sah den bald Fünfzigjährigen auf der Höhe seines Ruhmes als — Opernkomponisten. Nun aber tritt ein Umschwung ein, wie er gewaltiger und durchgreifender in der gesamten Musikgeschichte kaum zu finden ist. Aus dem konservativen Hofoperkapellmeister wird ein Umstürzler, ein Revolutionär, ein kühner Neuerer und Erneuerer. Den äußeren Anstoß dazu gab vielleicht das musikalische Drama der Franzosen, die ‚Tragédie lyrique‘ der Lully und Rameau. Der innere Anlaß lag wohl in der Natur Glucks selbst: er war am Ende einer Entwicklung, die keine Entwicklung war, weil sie auf falschen Voraussetzungen beruhte. Er wollte weiter und konnte es auf seinem bisherigen Wege nicht. So suchte er sich einen neuen und fand den Pfad zu den ursprünglichen Absichten der Oper, zum *dramma per musica*, zurück. Aus dem Opernkomponisten wurde der Musikdramatiker. Das Werk, das Wendepunkt in Glucks Schaffen und

Ausgangspunkt der neueren Operngeschichte ist, heißt ‚Orpheus‘. Nur zwei Menschen treten, außer dem Gott Amor, als handelnde Personen darin auf. Dafür hat der Chor seinen gewichtigen Anteil an der Handlung. Alle Nebenpersonen, Ränkespiele und sonstige Anhängsel, die eine Oper haben mußte, fehlen. Mit größter Einfachheit ist der Kern der Sage herausgearbeitet. Ein Hauptverdienst an diesen Neuerungen muß dem Textdichter zugesprochen werden. Schon daß Gluck es wagte, sich von Metastasio loszusagen und sich mit Ranieri di Calzabigi zu verbinden, mußte als unerhörte Kühnheit gelten . . .“

KUNSTWART UND KULTURWART (München), 27. Jahrgang, Heft 19 (1. VII. 14).

— „Gluck, der tragische Seher.“ Von Max Arend. „... Es würde ... zu weit führen ... , wollten wir die Gründe ins Auge fassen, warum die große Kunst Glucks eine kurze Spanne Zeit zurücktrat. Sie liegen in der Hauptsache in der Auffassung, die Gluck von der Ausübung seiner Kunst hat: er ist ihr Priester, er buhlt nie um den Erfolg, noch will er zeigen, was er kann, sondern er gibt, was höchste Kunst am gegebenen Ort erheischt. Kaum je hat ein Musiker diese Aristokratie der Kunst gezeigt. Einem solchem Künstler kann die Mode ein Menschenalter untreu werden: stets aber werden wir zum Urborn dieser Kunst, der eben im Menschengestalten zu finden ist, zurückkehren, nachdem wir diese oder jene Modeerscheinung überwunden haben. Die Tatsache aber, daß auch unsere Musiker, und in erhöhtem Grade unsere Kunstliebhaber Gluck mangels jeder Anschauung mehr ahnen als kennen, legt es nahe, bei dieser Festbetrachtung den künstlerischen Stil dieses Meisters an einem Punkt anzufassen, wo seine Gewalt und Hoheit und seine dramatische Kraft wie in einem Brennpunkte zusammenfließen, und hierzu Anschauungsmaterial zu geben. Dieser Brennpunkt ist das Seherhafte des Stiles. Beständig deckt diese Musik die Seele auf und läßt uns auch minder Bedeutendes typisch — sub specie aeternitatis — sehen, hält uns in dramatischer Bannwirkung, in den entscheidenden Momenten aber zieht sie den letzten Schleier vor dem Grunde des Menschenseins weg. Das Seherhafte ist ein Hauptbestandteil des Tragischen. Die Tragödie ist aus dem Opferkultus entstanden. Gluck betätigt ein künstlerisches Priestertum von der Wildheit der antiken Seher. Hier zeigt der Stil eine Gewalt, die jeder sofort sehen und greifen muß, und der gegenüber sich die Frage auf die Lippen drängt: Wo hatten wir denn unsere Augen, daß wir Gluck nicht sahen? ... Wer Gluck in diesem Brennpunkte, seinem Sehertum, erfaßt hat, der wird ihn nicht wieder verlieren können. Er wird weiter die Wurzeln dieses Stiles finden: unbedingte künstlerische Wahrhaftigkeit, also das Fehlen des Artistischen, sich am schärfsten im Gesetz der künstlerischen Ökonomie formulierend, und technisch die ihr natürliche, zentrale Stellung der Singstimme, die die Königin der Musik ist und jede Falte des Menschenherzens durch ihren Ausdruck beleuchtet. Diesem Stil fremd ist jede Pose und Aufdringlichkeit, eigen ist ihm die Reinheit des Guten ...“

DIE GRENZBOTEN (Berlin), 1914, No. 8. — „Gluck.“ Von H. Schlüchterer. „...

Gluck ist ... unserer Zeit noch lange nicht gestorben! Diese Behauptung stützt sich zunächst auf schlichte Tatsachen, die sich überall da beobachten lassen, wo Glucksche Opern in würdiger Form aufgeführt werden ... Eine Zeit, die mit steigender Sehnsucht die Pfade in Mozarts Sonnenwelt zurückwandelt, darf und muß auch den Weg zu einem Meister wie Gluck wiederfinden. Denn auch in ihm wohnt Ewiges ... Glucks Tonsprache hat ... nicht bloß die Eigenschaft eindrucksvoller Richtigkeit, sondern sie besitzt weit Wertvolleres, freilich etwas, was sich gerade mit Worten schwer wiedergeben läßt; sie ist von einer echten, tiefen Innigkeit, vornehm und keusch im edelsten Sinne, hoheitsvoll und doch zart, es ist jener Geist menschlich durchwärmter Klassizität, der eine so merkwürdige

innerliche Beziehung herstellt zwischen Goethes ‚Iphigenie auf Tauris‘ und den Gluckschen Iphigenienopern, die gänzlich unabhängig voneinander entstanden sind. Gerade diese auffallende Geistesverwandtschaft, die zwischen unserem Meister und jenem teuren Werke besteht, müßte für uns allein ein triftiger Grund sein, uns nicht aus Bequemlichkeit eines unserer wertvollsten Nationalgüter zu berauben...“

DEUTSCHE ARBEIT (Prag), 1914, Heft 10. — „Gluck.“ Von Paul Netti. Die „scheue Zurückhaltung Glucks von allem, was nur irgendwie als Zugeständnis an das Publikum gedeutet werden könnte, ist das Haupthindernis für die Popularisierung seiner Kunst, das Haupthindernis für die Wiedereroberung der Bühne. Und gerade deswegen ist es die Pflicht eines jeden Kulturmenschen, beherzt für das Glucksche Werk einzutreten. Freilich, die Massen werden auch nicht durch noch so viele Gluck-Feste gewonnen werden können: ein Kassenstück, eine Zugoper wird das Glucksche Drama nie werden, dazu ist es viel zu sehr aristokratischer Natur. Aber an die Gebildeten, an die Musiker wendet sich unser Appell. Und doch gleichzeitig an das Volk. Die Glucksche Oper ist Nationalangelegenheit wie wenige andere Dinge. Der deutsche Gedanke von der dramatischen Wahrheit ist in ihr verkörpert. Und mag Gluck von den Romanen noch so sehr als der ihre in Anspruch genommen werden: daß seine Opern in fremden Sprachen geschrieben sind; bedeutet kein Argument, denn er kämpft gegen welschen Flitter an und bedient sich der Waffen des Gegners . . .“

ZEIT IM BILD (München), 25. VI. 1914. — „Christoph Willibald Gluck.“ Von S. G. Kallenberg. „...Gluck hebt die Geschehnisse seiner Phantasiegestalten ins Ewige, ins Zeitlose. Wir hören Trauer, Schmerz, Sehnsucht als Symbole. Wir hören menschliche Affekte nicht als in einer ephemeren Existenz zufällig vorhanden, sondern wir empfinden solche als eine höhere Einheit, die im Ganzen aufgegangen ist. Daher unsere Erschütterung, unser Hingerissensein. Sprechen wir hier nicht vom Handwerk der Musik. Was geht es uns an, wie Gluck es machte? Lassen wir die Schönheit auf uns wirken, einerlei, wie sie zustande kommt; entzücken wir uns an den süßen Sirenenklängen der ‚Armida‘, die Gluck selbst für sein künftiges Seelenheil erlangen machten, und berauschen wir uns willenlos an der schlackenfreien Vollendung der ‚Taurischen Iphigenie‘, diesem leuchtenden Gipfel einer reinsten Kunst. Die Musik geht heute neue Wege. Wer aber ihrem Urquell wieder einmal lauschen möchte, gehe hin und höre Gluck. Und er wird geblendet stehen vor diesen ‚vom Himmel gefallenen Tönen‘.“

II. Aus Tageszeitungen

BERLINER TAGEBLATT, 43. Jahrgang, No. 329 (2. VII. 14). — „Zu Glucks 200. Geburtstag.“ Von Leopold Schmidt. „...Gluck war kein ganz naiv schaffender Künstler; die Reflexion hat bei ihm eine wichtige Rolle gespielt. Nicht selten ist er darin zu weit gegangen und wird dann trocken und reizlos. Solche Parteen seiner Werke hätten ihn um so weniger sein Ziel erreichen lassen, je deutlicher sie tendenziöse Zwecke verfolgten. Das Entscheidende war vielmehr die innere Wärme, aus der die Schönheit und die Wahrhaftigkeit seiner Musik flossen. In der rührenden, erhebenden, unmittelbar packenden Art des Ausdrucks lag der Fortschritt seiner musikalischen Dramatik, viel mehr noch als in den von ihm durchgeführten stilistischen Veränderungen und Neuheiten. Gluck war ein Deuter des menschlichen Herzens und blickte tiefer als andere in Welt und Menschen. Er brauchte sich nur nach seinem eigenen Empfinden zu orientieren, um in seiner Darstellung wahr und edel zugleich zu sein. Dieser Zuwachs an Innerlichkeit ist es auch, der eine neue Epoche seit Gluck in der Musik datieren läßt. Was vor

ihm liegt, ist der Geschichte verfallen; er bedeutet in der Oper die Grenze, die unserem Nachfühlungstrieb gezogen ist. Nach zwei Richtungen hat Gluck bahnbrechend gewirkt. In Frankreich knüpft sich die Entwicklung der ersten Oper an seine Erscheinung; in Deutschland hat er Mozart den Boden geebnet, dem Schöpfer des ‚Idomeneo‘, der in mehr als einer Beziehung auf seinen Schultern stand ...“

TÄGLICHE RUNDSCHAU (Berlin), 2. VII. 14. — „Christoph Willibald Gluck.“ Von Bruno Goetz. „... Trotz aller Erfolge blieb ihm aber die Erfüllung seiner höchsten Hoffnung versagt: die Herrschaft der italienischen Oper hat er nicht brechen können, eine neue Opernkunst nicht heraufbeschwören können. Er blieb ein vielbewundener Einzelner; man hatte sich an seine Werke mit der Zeit gewöhnt und erfreute sich an ihnen — reformierend haben sie auf den ganzen Zustand der deutschen Bühnen damals nicht gewirkt, sie wurden ins Repertoire eingereiht und zu Genossen der modischen Unkunst herabgewürdigt. Alles blieb beim alten. Gluck war zu früh gekommen, er war der einsame Vorläufer einer späteren Zeit: erst Richard Wagners dämonischem Willen gelang es, zu erzwingen, wonach er vergeblich gestrebt hatte. Bayreuth ist das lebendige Zeugnis dieses Willens, der in der dramatischen Kunst ein Religiöses sah, ein heiliges Abbild alles Lebens, eine mystische Lösung aller Krämpfe und Kämpfe in einer höheren Einheit. So taucht er vor uns auf, wenn wir seiner gedenken: ein Ritter und Streiter des Lichts in dunkler Zeit, der einsam unter den Seinen lebte, von wenigen nur in seiner tiefsten Bedeutsamkeit erkannt. Von seinem Werk geht ein so lauterer, klarer Glanz aus, daß ihn die Berufenen auch heute noch wie ein schmerzlich-süßes Glück empfinden, wie einen wunderschönen Frühsonnenschein im deutschen Walde.“

KREUZ-ZEITUNG (Berlin), 2. VII. 14. — „Gluck und wir.“ Von Hubert Maushagen. „... Wo sind heute die Sänger, die eine Glucksche Kantilene gluckisch singen können — d. h. nicht bloß technisch ohne Tadel (und schon die wären selten), sondern als Trägerin wahren Empfindens und, was noch wichtiger ist, dramatischen Ausdrucks? Haben wir heute Opernschauspieler, die den zum höchsten Typus hinaufstilisierten, fast immer symbolischen Gestalten Glucks menschliches Leben zu verleihen vermöchten unter Erfüllung der beiden grundlegenden Forderungen: unbedingte dramatische Wahrhaftigkeit und künstlerisches Maß! Wir haben sie nicht, denn wie sollen wir auch! Wir sind ‚historisch‘ geworden. Wir kennen die vergangenen Epochen unserer Kulturgeschichte und wissen in ihren kleinsten Winkeln Bescheid, wie bei uns zu Hause. Aber sie sind uns eben historisch, und das bedeutet für uns leider nicht viel anderes als mumifiziert und jedenfalls tot. Auf jener Höhe historischen Erkennens, wo wir aus der Vergangenheit die lebendigen Flüsse in unsere Gegenwart rauschen hören, sind wir noch nicht. Wie wäre sonst wohl ... eine zwar so grundstürzende, aber auch so entwicklungsfremde und also recht eigentlich fortschrittsfeindliche Erscheinung wie der Musikdramatiker Richard Strauß denkbar? Wie wäre sonst wohl eine solche Rückentwicklung möglich gewesen, wie sie in den letzten Jahrzehnten die Kunst der Operndarstellung und vornehmlich des Bühnengesanges durchgemacht hat? Nicht wegen Wagners, wie manche entschuldigen möchten, sondern trotz Wagner, der für seine Person ja immer die vollkommene Aufführung seiner Werke von der höchsten technischen Beherrschung des Kantilenengesanges abhängig sah und der gewiß über seine eigenen Dramen staunen würde, wenn er sie in der naturalistischen Wiedergabe sähe, die unsere Sänger vielfach für die wirklich dramatische halten. Wir können in diesem Zusammenhange sagen, daß die Erreichung des Wagnerschen Ideals auch heute noch, und nicht zuletzt nach dieser Seite, durch Gluck, seinen großen geistigen Ahn, zu gehen hat. ...“

Willy Renz

Schluß folgt

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

337. **Richard Wagner:** Ausgewählte Schriften über Staat und Kunst und Religion (1864—1881). Verlag: Leipzig, Breitkopf & Härtel, C. F. W. Siegel 1914. Zweite Auflage.

Neben den Gesamtausgaben der Wagnerschen Schriften erscheinen zahlreiche Einzeldrucke und Auslesen. Unter den letzteren haben nur diejenigen Bedeutung, die nach klaren und stichhaltigen Grundsätzen sachkundig zusammengestellt sind. Im Inselverlag gab Chamberlain 1910 eine dreiteilige treffliche Sammlung: Biographisches, Novellen und Wieland, eine Schrift zur reinen Kunst (über Beethovens Neunte Symphonie), eine zur Kunst im Zusammenhang des Lebens (über die Goethe-Stiftung), eine zum Leben (über die Vivisektion). Die vorliegende Auswahl stammt von Hans von Wolzogen, der eine Einleitung voranstellte. Die zweite Auflage ist ein unveränderter Abdruck der ersten vom Jahre 1901. Nun wäre noch eine dritte Auswahl aus den Züricher Schriften über das neue Kunstwerk zu treffen, um dem Leser in drei Bändchen eine gedrängte Übersicht des Wichtigsten aus Wagners schriftstellerischer Tätigkeit zu bieten. Für diese Bände wäre immerhin noch Platz neben den Ausgaben der Gesammelten oder Sämtlichen Schriften. Aber sie müßten auch für das geschichtliche Verständnis durch entsprechende Einleitungen und Anmerkungen sorgen, was bei Chamberlain mehr geschieht, als bei Wolzogen. Das Verständnis der einzelnen Schriften ist für den heutigen Leser infolge der zahlreichen Anspielungen auf Zeitereignisse, die uns nicht mehr geläufig sind, nicht leicht. Wir bedürfen und wünschen nicht bloße Neudrucke, sondern sachliche Kommentare, die kurz und bündig, aber ausreichend für das richtige Verständnis zu halten sind. Die zweite Auflage hätte mindestens in der Einleitung unseren gegenwärtigen Wünschen mehr entgegenkommen sollen.

338. **Richard Wagner:** „Parsifal“. Dichtung, Entwurf, Schriften. Verlag: Leipzig, Breitkopf & Härtel, C. F. W. Siegel 1914.

Das umfassende Buch von Edwin Lindner, R. Wagner über „Parsifal“ (1913), bietet dem Forscher in bequemer Übersicht alles, was Wagner über sein Werk in Wort und Schrift veröffentlichte. Eine Ergänzung bildet das kleinere, von Sternfeld besorgte „Parsifal“-Buch, das dem Texte der Dichtung nach der Fassung der Gesammelten Schriften, also nicht nach der Partitur, den Prosaentwurf von 1865 folgen läßt. Weiterhin finden wir die programmatische Erläuterung des Vorspiels sowie die aufs „Parsifal“-Festspiel von 1882 bezüglichen Ankündigungen und den Rückblick auf das Bühnenweihfestspiel. Die Einleitung enthält nur die wichtigsten Daten zur Entstehungsgeschichte der Dichtung, wobei aber der Pilger Parzival im dritten Akte des Urtristan nicht erwähnt ist, sondern erst das selbständige Drama vom Karfreitag 1857. Die Anmerkungen beschränken sich auf wenige Stellen der Dichtung. Abweichungen der Partitur von der literarischen Form des Textes werden gelegentlich, aber nicht vollständig hervorgehoben. Dem Entwurf von 1865 sind ebenfalls

einige Anmerkungen gewidmet. Das Büchlein will kein erschöpfender Kommentar, sondern nur eine brauchbare und dankenswerte Auswahl mit gelegentlichen Winken für weitere Forschung sein.

Wolfgang Golther

339. **J. G. Prod'homme:** Hector Berlioz. Deuxième édition. Paris, Delagrave (1913).

Unter den zahlreichen Schriften über den großen französischen Meister behauptet Prod'homme's Werk eine hervorragende Stelle: es beruht auf sorgfältigem Studium der Quellen (und nicht nur der französischen), ist sicher und bestimmt in seinem Urteile, ohne je fanatisch-einseitig zu werden, und zeigt im Aufbau und in der Darstellung die glückliche Vereinigung des klug abwägenden Kopfes und der geschickt gestaltenden Hand. Die erste Ausgabe des schönen Buches erschien 1904. Die jetzige bringt die Biographie des Meisters in unveränderter Form. Leider sind Bibliographie und Ikonographie in der Neuausgabe weggefallen. Auch einen Index vermißt man. Sollte es je zu einer dritten Auflage des Buches kommen, so würde Prod'homme eine verdienstliche Arbeit tun, wenn er in einem Anhang die Stellung der Berlioz'schen Kunst in der Zeit nach des Meisters Tode verfolgen und feststellen wollte.

Wilibald Nagel

340. **Stud. mus.** Ein ärztlicher Ratgeber für Gesangstudierende von Bruno Goldschmidt. B. Behrs Verlag, Berlin und Leipzig 1914. (Mk. 1.50.)

Der bekannte Berliner Sängerarzt erteilt in dem kleinen, lesenswerten Heftchen, für das vielleicht der Titel „stud. cant.“ noch zutreffender wäre, den Gesangsbeflissenen aller Grade recht beherzigenswerte Ratschläge, und zwar gerade in einer Reihe von Fragen, die für jeden Sänger einmal brennend werden können. Daß sich der Verfasser mit besonderer Schärfe gegen alles unnötige Herumoperieren in der Nase zum Zweck vermeintlicher Resonanzverbesserung wendet, ist ihm als besonderes Verdienst anzurechnen. Er kämpft da mit den Waffen seiner persönlichen reichen Erfahrung gegen eine Mode, die viel Schaden angerichtet hat, glücklicherweise aber jetzt einer besseren Einsicht zu weichen scheint. Wer sich dem Sängerberuf zu widmen gedenkt, wird in dem mit großem sachlichen Ernst geschriebenen Heftchen manchen wertvollen Fingerzeig finden.

Dr. Fr. B. Stubenvoll

341. **David C. Taylor:** Selbsthilfe für Sänger (Autorisierte Übersetzung von Dr. Friedrich B. Stubenvoll). Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1914. (Mk. 3.—)

Nachdem Taylor in seinem Werke „Psychology of singing“ — vom Übersetzer etwas anspruchsvoll mit „Reform der Stimmgebung“ „verdeutsch“ — seine theoretischen Gedanken über die Renaissance der altitalienischen Methode durch bloßes imitatives Nachbilden des idealen Tones ausgesprochen hat, Gedanken, die allenthalben großes Aufsehen erregt haben, bietet er in dem vorliegenden Werke den praktischen Anhang zu seiner Gesangspsychologie, d. h. die Anleitung, wie dieses Ziel zu erreichen ist. Man müßte nun also, um sich von der Richtigkeit seiner Methode zu überzeugen, einen Schüler als Versuchsobjekt bloß durch Studium der Selbsthilfe, das Anhören der besten Vorbilder, evtl.

ohne Hilfe eines sog. Lehrers zu einem Sänger ersten Ranges sich entwickeln sehen. Ganz so einfach wie der Idealismus Taylor's sich die Sache denkt, ist sie, fürchte ich, denn doch nicht. Solange nicht eine Anzahl hervorragender Schüler durch ihre Gesangkunst uns die Richtigkeit der Taylor'schen Imitationstheorie einwandfrei beweisen kann, möge er denen, die vom Sänger nicht nur Nachahmung, sondern bewußtes Können verlangen, gestatten, seine Hypothese als — Hypothese zu betrachten. Hjalmar Arlberg

MUSIKALIEN

342. **Richard Wagners Werke.** Erste kritisch revidierte Gesamtausgabe, herausgegeben von Michael Balling. Bd. XVI.: Chorgesänge. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Zu den interessantesten Bänden dieser hochbedeutsamen Gesamtausgabe der Schöpfungen des Bayreuther Meisters gehört der vorliegende; interessant, weil wir hier neben wenig bekannten, bislang hier und da im Musikverlag zerstreuten Kompositionen auch solchen begegnen, die bisher überhaupt nicht veröffentlicht wurden, im Wahfried-Archiv oder in anderem Privatbesitz ruhten. Mit dem 1906 erstmalig gedruckten „Weihegruß zur feierlichen Enthüllung des Denkmals Königs Friedrich August I. von Sachsen“ für vierstimmigen Männerchor beginnt der Reigen der Chorgesänge. Gelegenheitskompositionen sind, sobald sie ihre Eintagspflicht erfüllt haben, in der Regel fürderhin „ungelegen“, sie finden keine zweite und weitere „Gelegenheit“, man läßt sie schlafen, was übrigens bei den meisten derartigen Werken wohl angebracht ist. Auch um den „Weihegruß“ Wagners kümmern sich unsere Chorvereinigungen nicht; das ist bedauerlich, denn diese Komposition offenbart sich als ein echter Wagner, sie weist auf den romantischen Wagner, den Schöpfer des „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ unüberhörbar hin. Durch geringe Textänderung, durch Verallgemeinerung der Namen „Sachsen“ und „Friedrich August“ würde einer erstrebenswerten Wiedererweckung des „Weihegrußes“ leicht der Weg gebahnt werden. Derselbe Chor ist im vorliegenden Bande ein zweites Mal vertreten, diesmal mit Begleitung von Blechbläsern (eine erste Veröffentlichung!) Für vierstimmigen Männerchor ohne Begleitung bietet unser Band XVI noch den „Gruß seiner Treuen an Friedrich August den Geliebten“ und „An Webers Grabe“. Es folgt „Das Liebesmahl der Apostel“ (Partitur), über deren Kompositionsentwurf (die Originalpartitur ist verschollen) und in jenem sich zeigende „Abweichungen“ M. Balling in seinem Vorworte interessante Eröffnungen macht. Für den Entwicklungsgang Wagners gibt die (erstmalig veröffentlichte) „Neujahrskantate“ für gemischten Chor und Orchester einen wertvollen Beitrag. Das 53 Partiturseiten umfassende, fünf Nummern bringende, 1834 komponierte Opus steht ganz im Banne des „Freischütz“ und der c-moll Symphonie und „Leonoren“-Ouvertüre Beethovens, mit welchen Werken es auch die Tonart (C-dur — c-moll) gemein hat. Erstmals ist weiter veröffentlicht die 1837 komponierte Volkshymne „Nicolai“ (Nikolaus I.,

Kaiser von Rußland) für eine Solostimme (Tenor oder Sopran), Chor und großes Orchester, die über ihren populären Zweck nicht hinausgeht, in dem Anfang an die ersten Takte (in gleicher Tonart) des Hirtenliedes im „Tannhäuser“ erinnert,



Singt ein Lied dem ed-len Kai-ser, singt aus

Tannhäuser



froh-be - wegter Frau Holda kam aus dem



Berg her-vor, zu ziehn durch Flu-ren und

sonst aber eher auf Lortzing, als auf Wagner schließen läßt. Über die Schlußnummer des Bandes, „Descente de la Courtille“ (Heimarsch von La Courtille), für Chor und Orchester sagt der Herausgeber: „Dieses Stück gehört zu den ‚musikhändlerischen Lohnarbeiten‘, die Wagner im Winter 1840 bis 1841 zu ‚kleiner Erleichterung seiner Lage‘ verrichten mußte. Im selben Winter entstand die ‚Faust‘-Ouvertüre ... — man blicke in die Partitur dieses Vaudeville-Chores und wende sich dann mit seinen Gedanken der Welt zu, der die ‚Faust‘-Ouvertüre angehört!“ Trotzdem möchte ich dieser „Lohnarbeit“ (24 Partiturseiten) das „Feuer“ (zumal in der Instrumentierung) nicht absprechen. Man hat Robert Schumanns Märsche op. 76 „Barrikadenmärsche“ genannt; mit weit größerer Berechtigung dürfte man die Rhythmen usw. in R. Wagners Marsch „revolutionär“ nennen (neun Jahre später mußte der „Revolutionär“ Wagner flüchten). Auch hier handelt es sich um eine erste Veröffentlichung. Nochmals: ein sehr interessanter, wichtiger Band in würdiger Ausstattung (nur dem schwunglosen, altmodischen Titelblatt vermag ich keinen Geschmack abzugewinnen).

343. **Karl Bleyle: Ouvertüre zu Goethes „Reineke Fuchs“ für großes Orchester.** op. 23. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Partitur Mk. 9.—, 24 Stimmen je 60 Pf.)

Daß dem listigen Helden, dem Till Eulenspiegel der Tierwelt mit dem Münchhausen-Zusatz, nicht schon früher ein musikalisches Denkmal gesetzt wurde, wundert mich gar sehr, da die Komponisten unserer Tage doch so eifrig nach lustigen Stoffen spähen; mir ist wenigstens keine zweite Vertonung des üblen Gesellen bekannt. Bei Bleyle fand er freundliche und verständnisvolle Aufnahme. Der Komponist von „Lernt lachen“ (op. 8) vergaß auch in seinem jüngsten Werke diese Mahnung nicht; er zwingt den Zuhörer zu heiterer, alles Schwere abschüttelnder, „lachender“ Stimmung, die selbst, wenn wir Ohrenzeugen werden, wie der Sünder Reineke erbarmungslos das wehklagende Federvieh rupft, nicht vertrieben wird. Flott ist dieses „Heldenleben“ entwickelt; das Es-dur Baßthema auf S. 23 ruft unwillkürlich, vielleicht absichtlich die Erinnerung an das Es-dur Heldenmotiv in

Richard Strauß' „Heldenleben“ wach — und an „Till Eulenspiegel“-Figuren fehlt es ebenfalls nicht: selbstverständlich! Irgendeinen „verstimmenden“ Ton wird man in Bleyles Schöpfung nicht finden; es verläuft alles sozusagen in Liebenswürdigkeit (die aber durchaus nicht mit Oberflächlichkeit zu übersetzen ist), in Ungezwungenheit. Haydnsche Ursprünglichkeit und Fröhlichkeit in modernem Gewande ist dem zweifellos dankbaren Werke zu eigen. Noch sei vermeldet, daß die Orchesterbesetzung reduziert werden kann auf: Streichquintett, 1 Fl., 1 Ob., 2 Kl., 1 Fg., 2 Hr., 2 Trp., 1 Ps., Pauken (die Ersatznoten meldet die Partitur).

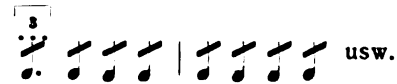
344. **Granville Bantock**: Bilder aus dem Schottischen Hochland. Suite für Streichorchester. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Partitur Mk. 6.—. 5 Orchesterstimmen je Mk. 1.20.)

Das Werk besteht aus den Sätzen: 1. Strathspey (Tanz im $\frac{1}{4}$ animato), 2. Dirge (Klagelied — Lento molto sostenuto), 3. Quickstep (Geschwindmarsch), 4. Gälische Melodie (Cantabile sostenuto), 5. Reel (Tanz im $\frac{3}{2}$ vivo). Die schnellen Sätze mit ihren leeren Quinten als Grundlage, mit ihren spröden, „fremden“, ungeschminktes Nationalgepräge tragenden, dem Deutschen (trotz seiner eigenen kühnen Tonsetzer) gewaltsam klingenden Akkordverbindungen — diese schnellen Sätze müssen mit Feuer, mit — „Zigeuner“-Begeisterung gespielt werden, wenn sie in kultivierten Konzertsälen Widerhall finden sollen; eine „klassische“ Ausführung bedeutet hier den Tod. Die langsamen Nummern 2 und 4 beanspruchen hingegen von den Musikern kein „nationales“ Wesen, sie wirken durch die einfache, ansprechende Melodik, geschickte Verwertung der Soloinstrumente usw. Jedenfalls eine Suite, deren Vorführung interessant ist, da sie von den üblichen Werken dieser Gattung im Charakter erheblich abweicht.

345. **Franz Schubert**: Ausgewählte Lieder für eine Singstimme mit Orchester instrumentiert von **Max Reger**. No. 1: An den Mond (As-dur), No. 2: An die Musik (D-dur), No. 3: Du bist die Ruh (Es-dur), No. 4: Memnon (Des-dur). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Part. je Mk. 3.—, jede Orchesterstimme 30 Pf.)

Schuberts Lieder haben des öfteren Orchesterbekleidung erhalten; Berlioz instrumentierte solche, darunter den „Erlkönig“, Liszt wählte sich außer dem „Erlkönig“ die Gesänge „Die junge Nonne“, „Meine Ruh ist hin“ und Mignons Lied „So laßt mich scheinen“, Felix Mottl instrumentierte „Delphine“, „Thekla“, „Erlkönig“ usw. Die „Gefährlichkeit“ des Orchesterliedes beginnt bei der Auswahl; dramatische Lieder verlangen in der Regel ein lautes Orchester, dem dann aber so mancher treffliche Konzertsänger keinesfalls Gegengewicht bieten kann. Weit klüger ist's also in der Regel, nur lyrische, weiche, „duftende“, träumende, ruhige und stille Gesänge in die Orchesterfarbe zu tauchen. Doch auch dann heißt es, äußerste Vorsicht in der Dicke und Stärke der begleitenden Klänge walten zu lassen. Als ein Meister in der Kunst des Erwägens und Abwägens erweist sich in dieser Richtung Max Reger durch die vorliegenden Orchesterbearbeitungen. Er nahm wohlgeeignete

Gesänge, gab ihnen ein Orchestergewand, das kein Wort des Dichters, keine Feinheit des Vortrages hemmt, verdunkelt, bedeckt. Keine Note ist da zuviel im Orchesterpart, keine auch entbehrlich, eine jede dient zur Vertiefung und Verfeinerung des mittelst des Originalinstrumentes, des Klaviers, nicht erreichbaren Ausdruckes. Wie abwechslungsreich und doch künstlerisch einheitlich, jeglichem äußeren Effekt abhold, „pietätvoll“, ist da alles geraten! Indes — die schönste Instrumentierung wird ach! so oft durch den „ungehobelten“, unausgeglichenen Vortrag, durch den Dirigenten oder das Orchestermitglied zuschanden gemacht; dieser Gefahr beugte Reger vor durch genaueste, subtilste, meisterliche Einzeichnung dynamischer Schattierung, durch wohl-abgewogene Vortragszeichen, in denen das pianissimo eine große und bei Orchesterliedern sehr berechnete Rolle spielt. Die Besetzung ist: je 2 Fl., Kl., Fg., Hr., 1 Ob., Pauken und Streicher (in No. 2 sind die Hbl. einfach besetzt, in No. 4 schweigt die Oboe). Zu Irrtümern gibt Regers Notierung der Triolen in No. 4 bei der Ausführung leicht Anlaß; Reger schreibt nämlich:



statt der Üblichkeit:



Ansonsten: *vivant sequentes*! Schubert wird mit seinem Bearbeiter zufrieden sein.

Franz Dubitzky

346. **Theodor Blumer**: op. 33. Sonate für Violine und Klavier. Verlag: N. Simrock, Berlin. (Mk. 6.)

Diese aus vier knapp gehaltenen Sätzen bestehende Sonate enthält im einzelnen sehr feine, anziehende Gedanken, entbehrt aber als Ganzes doch wohl der Großzügigkeit und der frischen Ursprünglichkeit der Erfindung, um auf die Dauer zu fesseln. Am wirkungsvollsten ist das mit hübschen Klangwirkungen ausgestattete Scherzo, dessen gesangreiches Trio nur gar zu kurz ausgefallen ist. Ein gewisser Schwung kommt dem Finale zustatten, dessen D-dur Schluß recht dankbar ist. Von jeder Extravaganz, auch in harmonischer Hinsicht, ist diese Artur Schnabel und Karl Flesch gewidmete Sonate frei.

347. **Hans Koeßler**: Ungarische Weisen. Originalkompositionen für Violine und Klavier. (Mk. 5.—) — Passacaglia-Konzert für Violine. Ausgabe mit Klavier (Mk. 6). Verlag: N. Simrock, Berlin.

Beide Werke sind in hohem Grade violingerecht und sehr dankbar. Während seiner langjährigen Wirksamkeit in Budapest hat sich der Komponist mit der Musik der Ungarn so vertraut gemacht, daß man diese Originalkompositionen eines Bayern ohne weiteres für ungarischen Ursprungs halten könnte. Mag auch heutzutage die Beliebtheit der ungarischen Tänze und Rhapsodien schon etwas nachgelassen haben, so werden doch alle Geiger gern zu diesen brillanten Vortragsstücken greifen. Es sind drei, die getrost hintereinander vorgetragen werden können, da sie sich ergänzen und in

gewissem Sinne auch steigern. Ganz besonders schön finde ich den getragenen g-moll Teil in No. 1, den feurigen Hauptteil von No. 2, das *Meno mosso* in g, bzw. Es von No. 2. Die Schwierigkeit dieser Ungarischen Weisen ist nicht so groß, daß nicht auch Dilettanten sich daran wagen könnten. — Das Konzert, das Henri Marteau bereits aus dem Manuskript erfolgreich in die Öffentlichkeit eingeführt hat, hat seinen Namen daher, daß es in der Hauptsache auf einer *Passacaglia* beruht, deren wuchtiges Thema gleich am Anfang des ohne Unterbrechung fortlaufenden, knapp gehaltenen Werks steht. Sehr schöne gesangvolle Themen stecken auch in dem Allegrosatz im Viervierteltakt, der auch an glanzvollen Passagen reich ist. Die Verarbeitung der Themen, besonders in der Orchesterbegleitung, sowie der ganze Aufbau des sich gewaltig steigernden Konzerts verraten die Meisterschaft des Komponisten im Formalen; allein diese würde nicht auf die Dauer fesseln können, wenn nicht auch der poetische und gemütvollte Inhalt dieses Konzerts ihm nachträgliche Beachtung sichern würde. Es dürfte sicherlich sehr bald auf dem Repertoire jedes bedeutenderen Geigers sein. Wilh. Altmann

348. **James Simon:** Drei Lieder aus der Chinesischen Flöte für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers. op. 10. — Drei Lieder. op. 12. Verlag: Drei Lilien, Berlin. (je Mk. 1.— oder 1.20.)

Aus diesen Liedern spricht ein feinsinniger Lyriker, der besonders alle zarten und sinnigen Regungen ausgezeichnet zu interpretieren weiß. Trotzdem sie von neuzeitlichem Geiste durchweht sind, ergehen sie sich nicht in hypermodernen Extravaganzen, sondern suchen mehr durch Schlichtheit des Ausdruckes als durch überschwengliches Wesen zu wirken. Mit großer Delikatesse präsentiert sich die Begleitung. Da ist auch nicht eine Note zu viel oder zu wenig. Für das Beste und die Eigenart des Komponisten am meisten Bezeichnende halte ich: „Es klagt auf hoher Heide“. „Als ich so mit Rosen ging“ ist in seiner Innigkeit freilich stark von Schumann beeinflusst. Auch die von Bethge ins Deutsche übertragenen und viel komponierten chinesischen Lieder haben in ihrer stillen Sinnigkeit ein ihnen sehr zusagendes musikalisches Gewand erhalten; und es lohnt sich wirklich ihre Bekanntschaft zu machen.

349. **Sverre Jordan:** Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers. op. 7. Verlag: Drei Lilien, Berlin. (Mk. 1.— oder 1.20.)

Ein gesundes, wenn auch noch nicht fertiges Talent spricht auch aus diesen Liedern, die sich durch natürliche Melodie und ungekünstelte Ausschöpfung des poetischen Vorwurfes auszeichnen. Allerdings hat der Komponist noch viel mit Konventionellem zu ringen. Am besten gelungen ist das „Wiegenlied“. Die reizvolle Begleitung hebt die hübsche Melodie und gibt mit ihr zusammen ein genußreiches Bild. Aber auch in „Wohin“ zeigt sich eine tüchtige Begabung, mit einfachen Mitteln eindringlich zu zeichnen.

350. **Gustav Bürke:** Sechs Lieder für eine Singstimme und Klavier. op. 1. Verlag: Drei Lilien, Berlin. (je Mk. 1.20.)

Weniger einverstanden kann ich mich mit diesen Sachen erklären. Bei der Überproduktion an Liedern und bei den doch relativ vielen guten, die auf den Markt kommen, sollte ein Anfänger, der noch sucht und tastet, doppelt vorsichtig mit Veröffentlichungen sein. Bei vielen gelungenen Ansätzen, die sich in den vorliegenden Stücken finden, ergibt sich doch kein abgerundetes Ganzes, dem man einen höheren Kunstwert beimessen könnte, und das auch genug eigene künstlerische Potenz hätte.

351. **Arnold Ebel:** *Ouverture appassionata* für Orchester. op. 13. Verlag: Raabe & Plothow, Berlin. (Part. Mk. 10.—.)

Wir haben es in der Ouvertüre mit einem von Leidenschaft durchglühten Werke von einheitlicher Stimmung zu tun, in dem man überall die Hand des wohlgeübten Tonsetzers merkt. Das ganze ist aus neuzeitlichem Geiste geboren, hat aber zum Unterschied von vielen modernen Orchesterwerken eine fest gefügte Form. Der Anfang versetzt uns sofort medias in res. Ein schön geschwungenes Hauptthema beherrscht den ganzen ersten *Appassionata*-Teil, dem dann im zweiten ein weiches Thema gegenübersteht, das die erste Stimmung vorteilhaft ergänzt. In straffen Zügen entwickelt sich das Ganze weiter, alles ist präzise gehalten und wird nie redselig. Die Instrumentation muß glänzend genannt werden. Die Behandlung der Streicher erinnert an die Art von Brahms, die Blechbläser sind aber völlig modern verwertet. Es ist jedenfalls ein Stück, dem man gern bald in einem Konzert begegnen würde.

352. **Walter Dahms:** Zwei Chorgesänge für Männerstimmen. op. 5. Verlag: Rob. Forberg, Leipzig. (Part. und Stimmen je Mk. 1.20.)

Diese beiden Chöre sind Stücke von starkem Stimmungsgehalt. In „Herbstabend“ (Max Kalbeck) möchte man den Komponisten vor zuviel Textwiederholungen warnen. Wenn diese nicht sehr interessant gestaltet sind, kommt leicht eine gewisse Lähmung in den Fluß des Ganzen. Einen wirklich imposanten Einfall bildet die Stelle, wo die Tenöre hoch ausgehaltene Akkorde haben auf den Text: „Hoch über den Köpfen der Massen“ und die tiefen Bässe die wilde Jagd nach vergänglichem Gut dazu malen. Als ausgezeichnetes kleines Stimmungsbild präsentiert sich: „Schwalbensiziliane“ (D. v. Liliencron). Es schlägt direkt volkstümliche Töne an und ist in dem immer wiederkehrenden: „Es jagt die Schwalbe weglang auf und nieder“ von trefflicher Sicherheit in der Konzeption. Beide Chöre sind nicht schwer auszuführen und sehr zu empfehlen.

353. **K. Goepfert:** Vier Männerchöre: „Der Löwe von Luzern“, „An das Leben“, „Am Chiemsee“, „Morgenopfer“. Verlag: H. Hille, Weimar. (Part. je Mk. 0.80.)

Diese Chöre sind keine Novitäten. Sie sind seit Jahren bekannt und in überraschend hoher Auflage erschienen und wollen sich aus diesem Grunde nur in Erinnerung bringen. Es ist, um es kurz zu sagen, bessere Mittelware, die auch manchmal vor Liedertafeleien nicht zurückschreckt. Sie halten sich in solchen Grenzen, daß sie auch von musikalisch weniger begabten Chören bewältigt werden können.

354. **Richard Stöhr:** Fünf Lieder für Gesang

und Klavier. op. 28. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Diese Lieder sind nicht gleichwertig — ganz Unbedeutendes steht neben Besserem. No. 1 „Trost“ trifft die Stimmung gut und bringt deren Umwandlung vom Schwermütigen zum Fröhlichen mit einfachen Mitteln treffend zum Ausdruck. No. 2—4 enthalten sehr viel Veraltetes in Harmonik und Klavierbegleitung. Am besten ist „Die böse Sieben“ gelungen, ein neckisches, empfehlenswertes Liedchen. Der Humor scheint den Komponisten am meisten anzuregen.

355. Franz Mittler: Marienbildchen für Gesang und Klavier. op. 7, No. 1. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Ein reizendes kleines Idyll voll moderner harmonischer Pikanterien.

356. Paolo Litta: Kleopatras Tod. Lyrische Szene nach Shakespeare für Sopran und Orchester. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Eine Szene, die mit allen großen Gesten der italienischen Oper arbeitet. Mit einer großen Sopranstimme und Orchesterbegleitung wird das Stück gewiß eine große Wirkung ausüben.

357. Alexandre Jurassowsky: A la lune, fragment symphonique pour grand orchestre. Verlag: P. Jurgenson, Moskau. (Part. Rubel 1.—.)

Der Verfasser hat seinem Werke einführende Worte in russischer, deutscher und französischer Sprache vorangesetzt. Der deutsche Text lautet: „O, Nacht! Welch einen tiefen Geheimniß verheimlichst du! Wie übergeben, wenn ich den Mondenscheinen genieße, — was ich fühlen soll! Jeden Augenblick wir meine Seele mit unbekannten Sinnen anfüllt . . . Tadellose Seligkeit und heftiger Sturm, unendliche Freude und ungränzlichen Kummer — das alles empfindet meine Seele wenn ich, mit dir im Stillen mich unterhalten will, o Nacht!“ Die zu diesem Deutsch gehörige Musik ist nun zwar etwas besser als dieses, hat aber, selbst als Skizze eines Stimmungsbildes betrachtet, zu wenig Eigenwert. Es ist dem Verfasser nicht gelungen, ein irgendwie apartes Bild von dem zu geben, auf das er in seinen Worten hinweist. Die nachgemachte Lohengrinstimmung in den geteilten Geigen hat man nun nachgerade satt. Das übrige ist außer wenigen Stellen unbedeutend.

358. E. Gunst: Poème pour Piano. op. 9. (Kop. 60.) — Sonate No. 2 pour Piano. op. 10. (Rbl. 1.50.) Verlag: P. Jurgenson, Moskau.

Wer sich mit der Kompositionsart der modernen Russen bekannt machen möchte, dem würde ich vorliegende Werke zum Studium empfehlen. Der Autor gibt sich ähnlich wie Alexandre Scriabine, geht aber nicht so weit wie dieser in seinen experimentierenden Kühnheiten. Der Stil dieser Klavierkomponisten bildet in gewisser Beziehung eine Fortsetzung des Stiles Chopins in bezug auf die Klangmöglichkeiten des Klaviers. Freilich fehlen die genialen Gedanken des großen Polen, und ihre Muse hat immer etwas zu viel Salonton an sich. Aber es lohnt sich schon, speziell diese Sonate kennen zu lernen. Es ist eine groß angelegte Phantasie in einem Satze, in ihrem glänzenden Klaviersatze als Virtuosenwerk für tüchtige Pianisten

geschrieben. Für den schönsten Gedanken halte ich das „Con tenerezza“ überschriebene zweite Thema. Auch das „Poème“ ist ein interessantes Stimmungsbild von zarter Farbengebung.

359. Vilmos Géza Zagon: Sonate en ré b, pour Piano. Verlag: Rózsavölgyi & Cie., Budapest. (Mk. 3.—.)

Diese Sonate besteht aus zwei Sätzen, einem getragenen und einem bewegteren. Die melodische Erfindung ist in dem zweiten bedeutender als in dem ersten, der sich in allgemeinen Redensarten ohne besondere Physiognomie ergeht. Wenn auch der zweite Satz in seiner harmonischen Struktur manchmal etwas Unbestimmtes hat, so ist er doch mit warmer Empfindung und starker Anteilnahme des Gemütes geschrieben und baut sich logisch gesteigert bis zum grandiosen Schluß auf. Es ist ein Werk für tüchtige Pianisten.

360. A. von Borchmann: Quartett für zwei Violinen, Viola und Cello. op. 3. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig. (kl. Part. Mk. 2.—.)

Das Quartett weist in seiner Struktur, Thematik und Technik auf klassische Vorbilder hin. Es zeugt von einem trefflichen Musiker, der Tüchtiges gelernt hat, den Quartettsatz vorzüglich beherrscht und von den Instrumenten nie mehr verlangt als ihnen zukommt. Es besteht aus vier knapp gehaltenen Sätzen, deren Wert sich der Reihe nach steigert. So zeigt er im dritten, einem Variationensatz mit Fuge, sehr reizvolle Gebilde über ein hübsches Thema. Ebenso ist der letzte mit seiner interessanten Rhythmik in Anlage und Aufbau ganz ausgezeichnet gelungen. Das ganze Werk hat einen so natürlichen Fluß, ein nicht zu unterschätzender Vorzug, wo einem in der heutigen Kammermusik so viel Gequältes geboten wird. Emil Thilo

361. Ella Dyberg: Fünf Gedichte aus „Irrgarten der Liebe“. Verlag: W. Hansen, Kopenhagen.

Fünf anspruchslose Liedchen auf reizende Texte Bierbaums. Am besten gelungen die Gavotte des Verliebten, deren trippelnde Weise den Sinn der Vorlage gut trifft. In den übrigen ist ebenfalls ein kleines Motiv einfach aufgenommen und durchgehalten. Wo die Seele sich aufschwingen soll, wird die melodische Linie dürftig oder banal (Mittelteil des ersten und dritten Liedes mit dem üblen Parallelismus von Baß und Singstimme), scheut auch nicht vor schlecht verhüllten Reminiszenzen zurück. Singstimme und Begleitung der dankbaren und sanglichen Stückchen bieten keine Schwierigkeiten.

362. Rangström: Suite für Klavier und Geige. Verlag: W. Hansen, Kopenhagen.

Vier Tänze von schwermütig-ernstem Charakter und zart empfundener Melodie. Intonation und Menuett sind auch den Instrumenten entsprechend geschrieben. Die Sarabande mit den vielen Schleifen und Nachschlägen klingt nicht geigenmäßig, die Sexten des Tambourin sind im schnellen Tempo sehr schwer zu spielen. Technisch sind sonst Schwierigkeiten nicht zu überwinden.

363. Rangström: Präludium für Klavier I. b-moll, II. cis-moll, III. c-moll. Verlag: W. Hansen, Kopenhagen.

Rangström's Klavierpräludien verraten wie

seine symphonischen Dichtungen Charakter und Eigenfärbung. Die kommt ihnen aus drei Elementen. Aus einer nordländischen Kühle, deren Hauch schließlich monoton wirkt; aus einer impressionistischen Schreibart, die sich aus Teilen Straußscher und Regerscher Kunst ihr Bestes holt; und schließlich aus einem Zuschuß eigenster Rangström'scher Manier, die in vorliegenden Präludien allerdings mehr Eigenwille und Streben nach aparten Klängen als tiefste Originalität bedeutet. Die Kraft im Beginn des b-moll Werkes wird sehr rasch durch die Verwischtheit des Tremolo-Prestissimo mit seinen überflüssigen Quint-Parallelen gedrückt. Die Sextenläufe über dem Orgelpunkt Cis im zweiten Präludium klingen besonders ernst und kirchenmäßig, das Adagio in der Mitte ist mit seinen harmonischen Überraschungen von eigenartigem Reiz. Das ganze Werk hätte sehr gut im $\frac{3}{4}$ Takt stehen können, der $\frac{2}{4}$ Takt ohne abgrenzende Taktstriche hat den Nachteil der Unübersichtlichkeit und Disziplinlosigkeit. Das c-moll Präludium zeigt am wenigsten Größe, Baulinie und Entwicklung. Ein einziges, kräftiges, fast bramarbasierendes Thema, sich selber abwechselungslos auf den Fersen von Anfang bis Ende, das ist alles. Trotzdem klingt auch dieses Werk gut. Die drei Arbeiten, die charakteristischerweise alle in moll stehen, zeigen Rangström als Könnler, wenn auch nicht als Schöpfer. Sie verraten, daß hier eine gärende Kraft Ausgleich sucht und nur ihr Ziel noch nicht hell vor sich sieht; sie verraten aber, daß am Ende eines Kampfes mit Stilen und Strebungen schließlich eine Person von eigenem Blut dastehen wird.

Dr. Kurt Singer

364. **Sergei Liapounow:** Trois morceaux pour piano. op. 57. (Mk. 2.50.) — Prélude et fugue pour piano. op. 58. (Mk. 2.50.) Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

365. **Alexander Gretchaninow:** „Pastels“. Huit morceaux miniatures pour piano. op. 61. Heft II. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig. (Mk. 2.50.)

Eine Entwicklung Liapounow's zu größerer und klarerer Architektur, die wir erhofften, hat nur langsame Fortschritte gemacht, wie die vorliegenden Hefte zeigen. Jedenfalls aber liegt seinem Talent die kleinere lyrische Form weit besser als etwa die Sonate. Unbegreiflich ist es mir, wie er eine so prächtige Fuge mit einem so fadenscheinigen, in nichts zerfließenden Präludium zusammenkoppeln konnte. Die kleineren Stücke zeigen leider eine starke Neigung zum Präziösen und Gesuchten: mehr Einfachheit wäre mehr Größe und dadurch mehr und tiefere Wirkung. — Gretchaninow's Pastelle kamen uns samt und sonders unbedeutend und wenig ansprechend vor.

366. **Karl Goldmark:** Georginen. Sechs Klavierstücke. op. 52. Verlag: Universal-Edition, Wien.

367. **Joseph Lamberg:** Suite de trois morceaux pour piano. op. 27. Verlag: ebenda.

368. **Joseph Gustav Mraczek:** Drei Stücke in Tanzform. Verlag: ebenda.

369. **Leander Schlegel:** Drei Tonstücke für Klavier. op. 26. Verlag: ebenda.

Samt und sonders hübsche und ansprechende Stücke mit nur vorsichtigem und fast durchweg

erklärlichem Einschlag von Modernität. Am besten in Inhalt und Form sind Goldmarks nach dem Titel der ersten Nummer „Georginen“ benannte graziöse Stückchen. In Lamberg's Suite ist die Idylle und besonders der Walzer mit seinen kecken und pikanten Rhythmen gelungen, während das Capriccietto eingangs nicht auf derselben Höhe steht. Farbloser gibt sich Mraczek, verschwommener in der Form Schlegel.

370. **Vítězslav Novák:** Exotikon. Kleine Suite für Klavier. op. 45. Verlag: Universal-Edition, Wien.

371. **Selim Palmgren:** Drei Klavierstücke. op. 32. — Zwei kleine Balletszenen für Klavier zu zwei Händen. op. 34. Verlag: ebenda.

372. **Vaclav Stěpán:** Con umore. Neun Miniaturen für Klavier zu zwei Händen. op. 6. Verlag: ebenda.

373. **Eduard Poldini:** Rosen. Fünf Walzer für Klavier. op. 56. Verlag: ebenda.

Es gibt zwei Gruppen moderner Komponisten: neben solchen, die bei aller Neigung zur modernen Charakteristik und Freiheit der Form doch noch immer echt musikalische Gedanken haben, die eben auch jene Modernität dann in die klare Region der Schönheit erheben und dadurch einzig erträglich machen, stehen solche, denen rein musikalische Gedanken niemals einfallen, und die uns daher nur Charakteristik ohne künstlerisch-formalen Inhalt als technisches Kunststück und in der verzerrtesten Form geben, eine Musik, die sich, wenn sie diesen Namen überhaupt noch verdient, jedenfalls selbst aufhebt. Zu dieser zweiten Gruppe gehören die ersten drei der oben genannten Komponisten, über die im einzelnen nichts weiter zu sagen ist. Eine wahre Erquickung nach einem Marsch durch ödeste Gegenden gewährt es dem musikalisch noch nicht ganz Verbildeten, wenn er dann so entzückend graziöse, echt musikalische, nichts weniger etwa als geniale, aber um so lebenswürdigere Schöpfungen wie die Walzer Poldini's genießt, unter denen die geistvolle und doch auch formell reizende No. 4 (Souvenir de la Malmaison) ganze Bände modernster Charakteristiker aufwiegt.

374. **Joseph B. Förster:** Impressionen. Fünf Klavierstücke. op. 73. Verlag: Universal-Edition, Wien.

375. **Ignaz Friedman:** Studien über ein Thema von Paganini für Klavier zu zwei Händen. op. 47b. — Vier Präludien. op. 48. — Deux Mazurkas pour piano à deux mains. op. 49. — Polnische Lyrik. Vier Klavierstücke. op. 53. Verlag: ebenda.

376. **Jean Sibelius:** Zwei Rondinos für Klavier zu zwei Händen. op. 68. Verlag: ebenda.

Diese neueren Werke der drei fruchtbaren Autoren stehen alle nicht auf der Stufe früherer Leistungen. Besonders Friedmans Stücke lassen an Tiefe des Gehalts und gediegener Durchbildung der Form zu wünschen übrig: die Studien zu Paganini haben wenigstens noch ihren Wert als virtuose Übungsstücke, während die Präludien raffiniert formlos und auch die polnischen Lyrika ohne alle tiefere Wirkung sind.

Albert Leitzmann

OPER

LONDON (Mai und Juni): Die Joseph Beecham-Saison am Drury Lane. Während noch vor vier Jahren Thomas Beecham mit seinen Opernaufführungen am Covent Garden enorme finanzielle Verluste erlitt, die nach und nach in die Millionen wuchsen, da das große Publikum sich aus unerklärlichen Gründen nicht für seine Darstellungen erwärmen mochte, hat seit der vorigen „season“ die Meinung umgeschlagen, und die von Thomas Beecham's Vater Joseph, dem führenden Pillelmagnaten Albions, finanzierten Vorstellungen am Drury Lane-Theater sind allabendlich gesteckt voll. Über diese Umsattlung des öffentlichen Geschmacks muß sich jeder Kunstfreund freuen, denn Thomas Beecham ist ein bedeutender, ehrlich strebender Künstler, dem man hauptsächlich die Bekanntschaft mit Delius, einer ganzen Reihe von Strauß' Werken und jetzt auch mit den Russen verdankt. Allerdings ist für die diesjährige Saison der Weg nicht allein im vorigen Jahre, sondern schon viel früher durch die großen Erfolge des Russischen Ballets aus Petersburg geebnet worden. Anna Pawlowa hatte sich bereits unvergeßlich den Londonern ins Gedächtnis getanzt, Nijinsky die Themsestadt im Sturm genommen, so daß beide eine derartige Popularität errangen, daß sie nicht nur am Covent Garden, sondern auch an massenhaft besuchten Variétés auftreten konnten. Bemerkenswert ist das freundliche Verhältnis zwischen Drury Lane und der Covent Garden Oper — letztere betrachtete bisher jedes mit ihr parallel laufende Unternehmen als Konkurrenz, die auch bald das Zeitliche zu segnen sich gezwungen sah. Diese beiden Opernunternehmen jedoch stehen sich freundschaftlich gegenüber, beide haben ausverkaufte Häuser und ergänzen einander sozusagen auch künstlerisch, jedenfalls ein erfreuliches Zeichen für eine überaus gedeihliche Entwicklung der Opernverhältnisse in der Siebenmillionenstadt, die — abgesehen von der Aussichtslosigkeit einer britischen Nationaloper — sich in der letzten Zeit überraschend gebessert haben. Was die deutschen Aufführungen der Drury Lane-season betrifft, so hat Beecham vor allem eine vortreffliche Aufführung von Mozarts „Zauberflöte“ zustande gebracht, die nach jeder Richtung hin, gesanglich, orchestral und dekorativ, ganz auf der Höhe stand. In der sehr lebendigen, poetischen Wiedergabe, wobei Beecham nur stellenweise ein vielleicht gar zu eiliges Tempo nahm, zeichneten sich Paul Knüpfer als Sarastro, Bohnen, Ranalow, Bronsgeest und besonders Claire Dux durch ihre Leistungen aus. Nicht minder erfolgreich war die Reihe der „Rosenkavalier“-Aufführungen. Knüpfers Baron Ochs ist unvergleichlich, auch Bohnen wirkt in dieser Rolle ausgezeichnet; als Marschallin errangen die Damen Hempel und Siems starken Beifall, Charlotte Uhr war ein künstlerisch vollendeter Octavian, und die Sophie von Fr. Dux entzückte allgemein. Das Hauptinteresse aber konzentrierte sich auf die am 23. Juni stattgehabte Erstaufführung von Richard Strauß', Hofmannsthals und Keßlers Ballet „Josephslegende“. Es gereicht jedenfalls der Beecham-Oper

zum Ruhme, daß sie das Werk bereits sechs Wochen nach Paris unter persönlicher Leitung des Komponisten brachte. Strauß' Bedeutung für den Londoner Konzertsaal wird im Konzertbericht gewürdigt. Die Premieren seiner Opern gestalten sich hier jedesmal zu Ereignissen. Nach „Elektra“ hatte wohl „Salome“ die heftigste Diskussion entfesselt, welch' letztere alle insularen Puritaner in die höchste Aufregung versetzte und die bekannte Verballhornung von seiten der Zensur erdulden mußte. Auch „Der Rosenkavalier“ und „Ariadne“ hatten im vorigen Jahr schönen Erfolg. Nach und nach läßt das Grauen vieler Kinder Albions besonders vor den Libretti der Straußschen Opern nach. Was nun die „Josephslegende“ anbelangt, so kann man die Aufführung selbst schlankweg als vortrefflich bezeichnen, und Strauß ward ein Empfang zuteil, wie er in seiner spontanen Herzlichkeit hier zu den Seltenheiten gehört. Die Russen sind nach jeder Richtung hin das ideale Ensemble. Daß sie jetzt zur Mode geworden sind und ihre wundervollen Kostüme von Gesellschaftsdamen kopiert werden, beeinträchtigt ihre künstlerische Größe keineswegs. Nicht nur ist die Mimik dieser unter Serge de Diaghilew stehenden Tanzkünstler selbst in ihren kühnsten Neuerungen und gewagtesten Experimenten stets prachtvoll lebendig, poetisch und vollendet, sondern auch die von Leon Bakst ersonnenen Kostüme, die überaus originellen szenischen Bilder zeigen fast stets eine erlesene Farbenharmonie. Was nun das Werk selbst anbelangt, ist die Aufnahme von seiten der Kritik entweder bewundernd oder scharf ablehnend. Man wendet sich nicht nur gegen das Libretto, dessen Verfasser es nicht gelungen sei, die beabsichtigten Ideen zum Ausdruck zu bringen, sondern es wird auch die einfache Harmonik der Partitur angegriffen, die man bei Strauß nicht gewöhnt ist. Manche, z. B. der Musikkritiker Ernest Newman, haben das Werk direkt für banal erklärt, was in der führenden Wochenschrift der Gebildeten „The Nation“ eine erhitzte Kontroverse zwischen Newman und Shaw, der sich für die „Josephslegende“ mit Feuereifer einsetzt, zur Folge hat. Die Verlegung in das Milieu Veroneses ist allgemein verstanden und auch gewürdigt worden. Strauß wird auch angegriffen, daß er jetzt zu sehr dem seichten Modegeschmack des Publikums zu huldigen beginne. Aber erst wenn sich die Gemüter beruhigt haben, wird man sich über den wahren Wert des Werkes klar werden. — Raumangel verbietet uns, die übrigen Aufführungen der Russischen Oper und des Russischen Ballets so ausführlich zu besprechen, wie sie es verdienen. Ohne daß man alle Opern rückhaltslos loben könnte, muß man doch die Fülle der Ideen, die Originalität des musikalischen Ausdrucks und das allgemeine Streben nach künstlerischen Zielen zugeben. Man hat es hier geradezu mit einer Renaissance zu tun. Eine außerordentliche Anziehungskraft üben nach wie vor Moussorgski's „Boris Godunow“ und „Iwan der Grausame“. Diese Werke mögen Mode geworden sein, vielleicht sind ihre Riesenerfolge auch der prachtvollen szenischen Darstellung zu danken, am stärksten jedoch wirkt zweifelsohne der wuchtige, geradezu einzig da-

stehende Baß Chaliapin's. Selbstredend muß man sich vor Übertreibungen hüten. Die Kompositionsart der Russen, die oft überaus brutalen Effekte und besonders das Grell-Lebendige wirken selbstredend enorm auf die breite Masse, die höchste Kunst musikalischen Ausdrucks aber bedeuten sie noch lange nicht. Und die Zeit wird erst zeigen, ob diese Werke dauern werden. Borodin's „Fürst Igor“ wird von manchen für wertvoller als die Moussorgski'schen Werke angesehen. Er hat ganz ungewöhnliche Beifallstürme entfesselt, die auch den Glanzleistungen der Solisten zu danken sind, besonders der hinreißenden Kraft Paul Andrejev's, der die Hauptrolle sang und mimte, der tüchtigen Kousnetzov in der Rolle der Fürstin Varoslava und — last but not least — wieder Chaliapin, der mit höchster Verwandlungskunst gleichzeitig zwei Rollen kreierte. In diesem Werk haben wir es mit einem neuen Zwitter der Kunstform zu tun, der „Balletoper“, worin das Ballet nicht allein als Einlage und zum Zwecke der Füllung existiert, sondern mit der Handlung verwoben ist und unlöslich zu ihr gehört. Die Tänze von „Fürst Igor“ waren hier bereits bekannt und geschätzt, aber erst das Gesamtwerk hat die hohe Begabung Borodin's gezeigt. Ob diese Zwitterform existenzberechtigt ist, kann ebenfalls nur die Zukunft zeigen. Die Musik der jüngsten russischen Ballets ist jedenfalls eine Sache des Geschmacks. Im Grunde genommen wird man dabei den Eindruck unausgesetzten Experimentierens nicht los. Ein endgültiges Urteil so kurz nach den Aufführungen und ohne öfteres Hören erscheint ausgeschlossen, und man kann sich daher vorläufig nur auf die Feststellung erster Eindrücke beschränken. Der stärkste Experimentator für unser Gefühl ist Igor Stravinsky. Seine Tonsprache berührt durchaus neu, zum Teil blendend, zum Teil gesucht und gequält, zum Teil ausgesprochen häßlich und abstoßend. Alle Tradition, die Stravinsky noch im „Feuervogel“ und in „Petruschka“ unverletzt gelassen hatte, scheint in seinem jüngsten Ballet „Die Nachtigall“ (nach Andersen's Märchen) gänzlich über Bord geworfen. In dem Bedürfnis, immer nur Neues zu sagen, hat Stravinsky sich oft zu höchst überflüssigen, lärmenden Häßlichkeiten verleiten lassen. Quakende Frösche sind gewiß ein großer Reiz für einen impressionistischen Musiker, aber dieser moderne Nervenkitzel illustriert in der „Nachtigall“ so recht, wie Stravinsky das rein Äußerliche über alles Innerliche in der Musik stellt und oft geradezu ins Futuristische verfällt. Sein leitender Gedanke bei diesen Balletkompositionen ist jedenfalls sehr anfechtbar: er will eine Reihe an uns vorbeihuschender Eindrücke erzielen, die untereinander musikalisch in keinerlei Zusammenhang stehen, die jedoch genau die Ereignisse auf der Bühne reflektieren sollen. Die Darstellerin der Hauptrolle war die hochbegabte Dobrovol'ska. Sie saß im Orchester, das Gesicht dem Publikum zugekehrt. Die eigentliche Nachtigall mußte sich der Zuschauer irgendwo im Hintergrund der Bühne hoch oben auf einem Baumwipfel vorstellen. — Ebenfalls ein interessantes und gewiß nicht unbedeutendes Experiment in der Zwittergattung „Balletoper“ ist Rimsky-Korssakow's jetzt zum ersten Male aufgeführter

„Coq d'or“ (Goldener Hahn) nach Puschkin. Dieses überaus amüsante Werk, das voll Satire den russischen Hof geißelt, macht einem trotz alles Neuartigen die Existenzberechtigung der „Balletoper“ nicht klarer. Die Sänger sitzen zu beiden Seiten der Bühne, die Mitte gehört den Tänzern, jede Rolle ist durch einen Sänger und einen Tänzer vertreten, eine Methode, die sehr viel Verwirrung anrichtet. Die ursprüngliche Idee war, daß die Sänger unsichtbar mit den Tänzern zusammenwirken sollten, jede Rolle also sozusagen einen singenden Tänzer oder tanzenden Sänger darstellen sollte; praktisch aber erwies sich dieser jedenfalls originelle Gedanke unausführbar. Rimsky-Korssakow's Tonsprache ist vollblütig, individuell, köstlich im Illustrieren des Grotesken und vielleicht das Bedeutendste an diesem Experiment. Die Darstellung war großartig. Bolm als König Dodon wirkte unvergeßlich, nicht minder die Damen Karsavina (als Königin Chemakhan) und Jezierska (als Haushälterin). Hervorragend war die Inszenierung durch Frl. Gontcharova. Weniger originell wirkte Steinbergs hübsches Ballet „Midas“, das starken neufranzösischen Einfluß verriet. — Abgesehen von diesen Werken russischer Komponisten sah man auch noch „Daphnis et Chloé“ von Ravel, das nach der Vollblütigkeit z. B. Rimsky-Korssakow's einen etwas bläßlichen Eindruck hinterließ. Ravel hat Phantasie, aber seine Erfindungskraft versagt stellenweise. Fokin und die Karsavina, diese beiden Leuchten des Ensembles, tanzten und mimten mit hohem Eifer. Das Paar entzückte auch in den von Fokin zusammengestellten „Papillons“, wobei die Handlung von Schumanns „Carnaval“-Musik, die der Dirigent Tscherepnine instrumentiert hat, begleitet wurde. Die prachtvollen Reprisen von „Scheherazade“, „Thamar“, „Carnaval“, „Petruschka“, „Feuervogel“ und „Cleopatra“ können wir hier nur streifen. Neben Thomas Beecham's überaus vielseitiger Dirigententätigkeit sind noch die tüchtigen Leistungen des Balletdirigenten E. Cooper lobend hervorzuheben. Jedenfalls schuldet London den Russen herzlichen Dank, daß sie der Welt erdrückender Prosa eine neue Welt wundervoller Poesie erschlossen haben. Und diesen Dank hat London den Russen auch gebührend bewiesen. L. Leonhard

KONZERT

DORTMUND: Den Abschluß der Konzertsaison bildete ein Gernsheim-Musikfest zum 75. Geburtstag des Berliner Meisters. In einer Kammermusik-Matinee und in zwei Orchesterkonzerten machte es mit einer gediegenen, akademischen Tonkunst bekannt, an der zwar die Entwicklung der nachbromsschen Zeit spurlos vorübergegangen zu sein scheint, die jedoch die symphonische und die Sonatenform so fesselnd beherrscht, daß sie doch zu interessieren vermochte, zumal unter der Leitung des erstaunlich elastischen greisen Meisters, unseres trefflichen Georg Hüttner und der Kunst erlesener Solisten, von denen Henri Marteau, Lorie Meißner und Georg Schumann besonders genannt seien. Einiges war übrigens hier schon bekannt, wie die Ouvertüre

„Zu einem Drama“, die in Dortmund ihre Uraufführung erlebt hatte, und das schöne Klavierkonzert, das man gern wieder hörte. In dem letzten Symphoniekonzert gab's danach noch eine Uraufführung eines jüngeren Tondichters: Wilhelm Maukes „romantische Symphonie“ ward mit großem äußeren Erfolg aus der Taufe gehoben. Etwas schroff in den Gegensätzen des Duster-Pathetischen und Naiv-Heiteren, hat das Werk doch großartige Momente in der Straußschen Einleitung und dem pompös sich steigernden Trauermarsch und seine positiven Werte in dem eigengearteten Scherzo und in den Grundlagen des leider etwas zersplitterten Finales. Unter der Leitung Hüttner's, dem die Symphonie gewidmet ist, hielt sich das Philharmonische Orchester ausgezeichnet. An demselben Abend kam die glänzend gearbeitete, klangschöne Ouver-

türe zum „Prinzen von Homburg“ von Willibald Kaehler unter Führung des Komponisten zu erfolgreicher Erstaufführung. Tüchtige Leistungen boten ferner noch verschiedene Kirchenkonzerte. Der Marien-Kirchenchor bot unter der eifrigen Leitung von Hegewald vier- bis achtstimmige Chöre, die trefflich studiert waren; die Organisten Brunk, Heinnermann und Schröder traten verschiedentlich mit ihrem guten Können hervor; bei dieser Gelegenheit hörte man auch nennenswerte Kompositionen der beiden ersten, ferner von Bossi und Gulbins, und ausgezeichnete Gesangsvorträge von Kurt Finkgarden. Die beiden Konservatorien von Hüttner und Holtschneider traten mit tüchtigen Vortragsabenden hervor und zeigten, daß man auch in pädagogischer Hinsicht in Dortmund gut versorgt ist. Theo Schäfer

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Dank dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Leiters der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“, Prof. Dr. Guido Adler, sind wir in der Lage, dem Artikel von Egon Wellesz einige Szenenbilder zum Cesti'schen Bühnenfestspiel „Il Pomo d' Oro“ beizugeben („Denkmäler der Tonkunst in Österreich“, 3. und 4. Band, 2. Teil, Artaria & Co., Wien 1896/97). Die Dekorationen stammen von der Meisterhand Ludovico Burnacini's. Sie zeigen eine vollendete architektonische und perspektivische Anlage und bieten eine Fülle fesselnder Einzelzüge. Wenn alle diese Bilder in Wirklichkeit umgesetzt worden sind und diese Wirklichkeit nur halbwegs den Absichten Burnacini's entsprochen hat, dann begreift man das Entzücken der Zeitgenossen und die Angabe, daß die Kosten des Festspiels 100000 Reichstaler betragen haben. Wir beginnen mit der Dekoration zum Prolog: Schauplatz des österreichischen Ruhmes. (In der Mitte Kaiser Leopold I. zu Pferde. Über ihm La Gloria Austriaca auf dem Pegasus. Amor und Hymen. Zu beiden Seiten die Reiterstandbilder aller Kaiser des Erzhauses. Ferner links: das Kaisertum, das Königreich Ungarn, Italien, Sardinien; rechts: Spanien, Amerika, das Königreich Böhmen und der Erbstaat von Deutschland). Das Reich des Pluto (Pluto, Proserpina, die Geister und Ungeheuer der Unterwelt, die Zwietracht auf dem feuerspeienden Drachen in den Wolken). Eingang der Hölle (mit dem Fluß Acheron und der Höllenstadt Dite in der Ferne. Charon in dem Nachen. In den Lüften die drei Furien Aletto, Tesifone, Megera). Waffenplatz der Athener (Cecrops, Adrast, Soldaten. Pallas auf einem von Eulen gezogenen Wagen in den Lüften). Festungsplatz des Mars. (Im Hintergrund ist ein Palast, in der Mitte ein isolierter Turm, in dem der goldene Apfel gehütet wird. Links im Vordergrund Pallas. Aus den Lüften schleudert Jupiter seine Blitze auf den Turm. Neben ihm Juno, umringt von einem Chor verschiedener Götter. Venus erhebt sich auf ihrem Wagen aus der Festung zum Himmel.) Himmel, Erde und Meer (Tänze der Geister in den Lüften, der Ritter auf der Erde, der Sirenen und Tritonen im Meer. Jupiter und Juno mit den Göttern in den Lüften. Ganz oben das geheime Gemach des Schicksals mit Leopold I. und Margareta im Mittelpunkt, umgeben von allen Angehörigen des österreichischen Erzhauses aus Vergangenheit und Zukunft). —

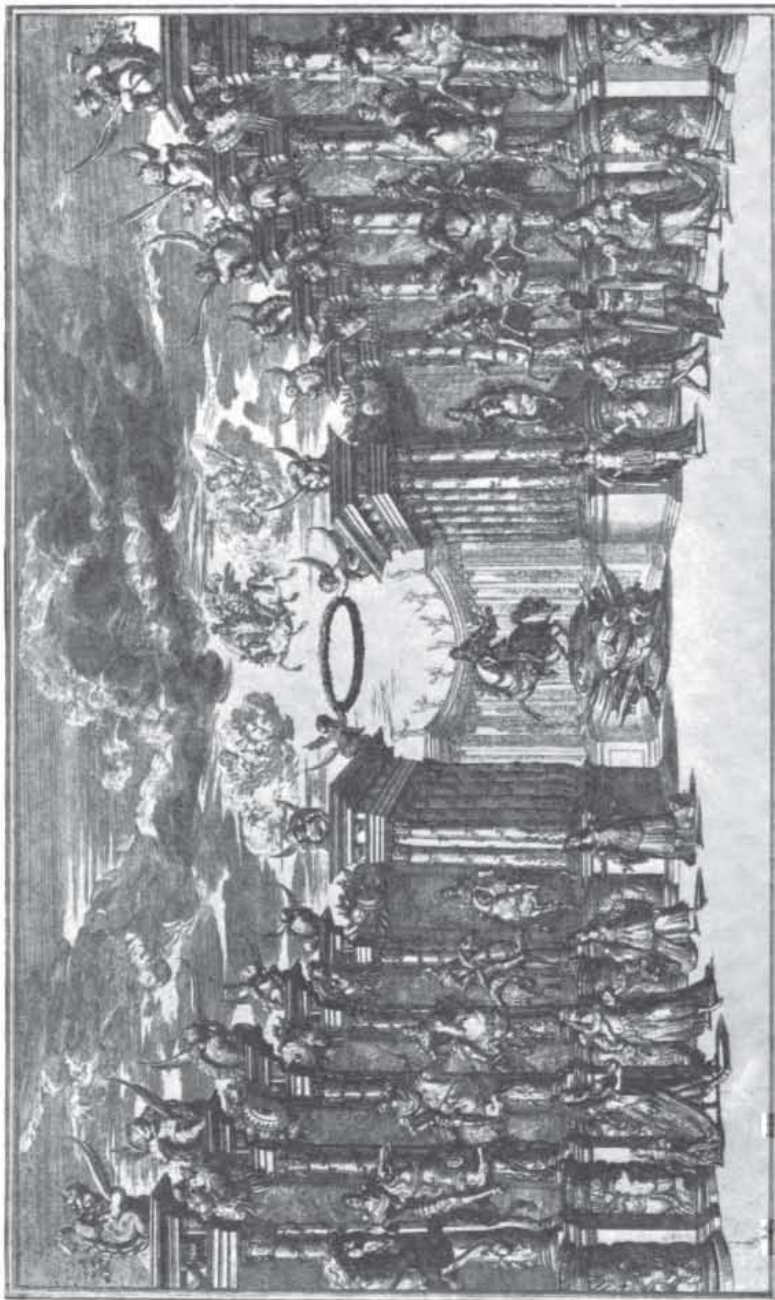
Die Vorbereitung und Fertigstellung des vorliegenden Heftes fiel in die Tage der Mobilmachung, in den Beginn des Weltkrieges. Es ist uns gelungen, das 2. Augustheft noch rechtzeitig herauszubringen; wie es mit den nächsten Heften wird, vermögen wir nicht zu sagen. Unsere Leser wissen: Inter arma silent musae...

Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

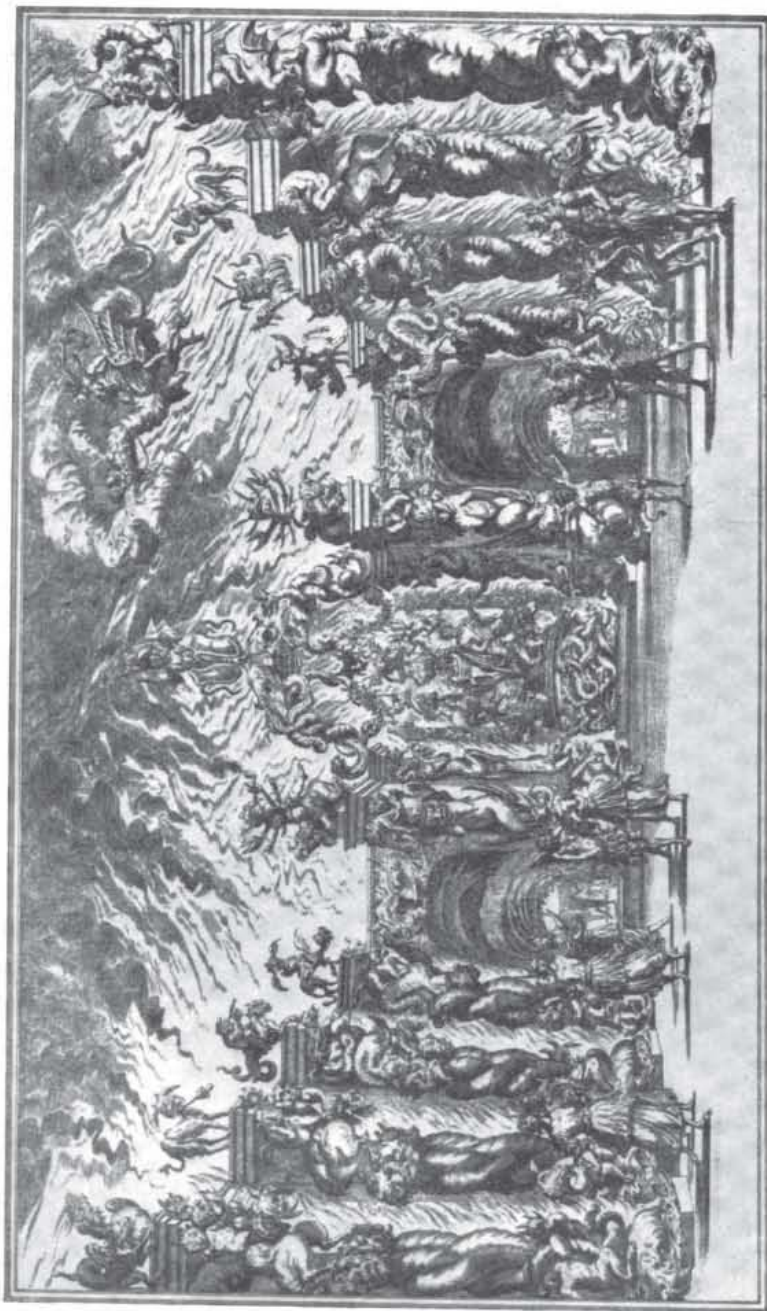
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107¹



DEKORATION ZU DEM BÜHNENFESTSPIEL „IL POMO D'ORO“ VON MARC ANTONIO CESTI
Zum Prolog: Schauplatz des österreichischen Ruhms





DEKORATION ZU DEM BÜHNENFESTSPIEL „IL POMO D'ORO“ VON MARC ANTONIO CESTI

Erster Akt, erste bis dritte Szene: Das Reich des Pluto

U. of M.



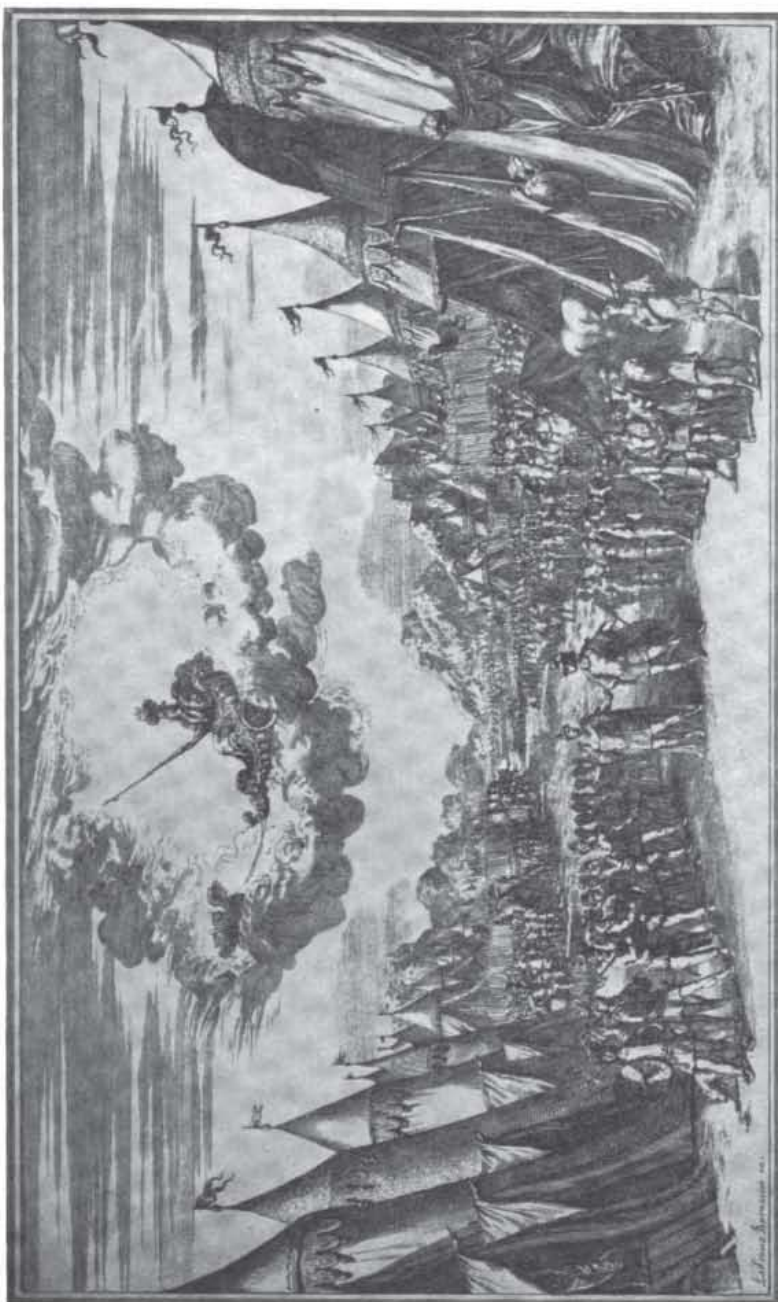


DEKORATION ZU DEM BÜHNENFESTSPIEL „IL POMO D'ORO“ VON MARC ANTONIO CESTI

Zweiter Akt, sechste und siebente Szene: Eingang der Hölle



XIII 22



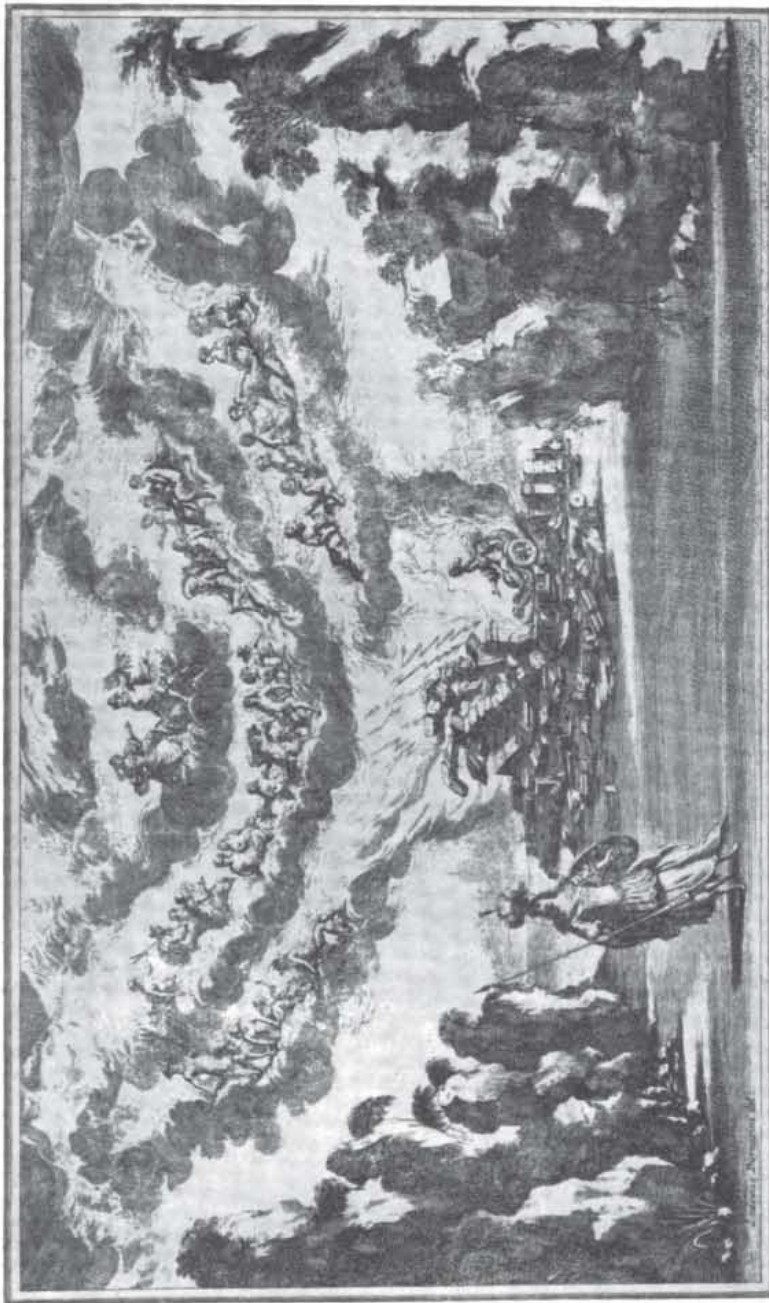
DEKORATION ZU DEM BÜHNENFESTSPIEL „IL POMO D'ORO“ VON MARC ANTONIO CESTI

Zweiter Akt, zehnte bis zwölfte Szene: Waffenplatz der Athener

U of M



XIII 22

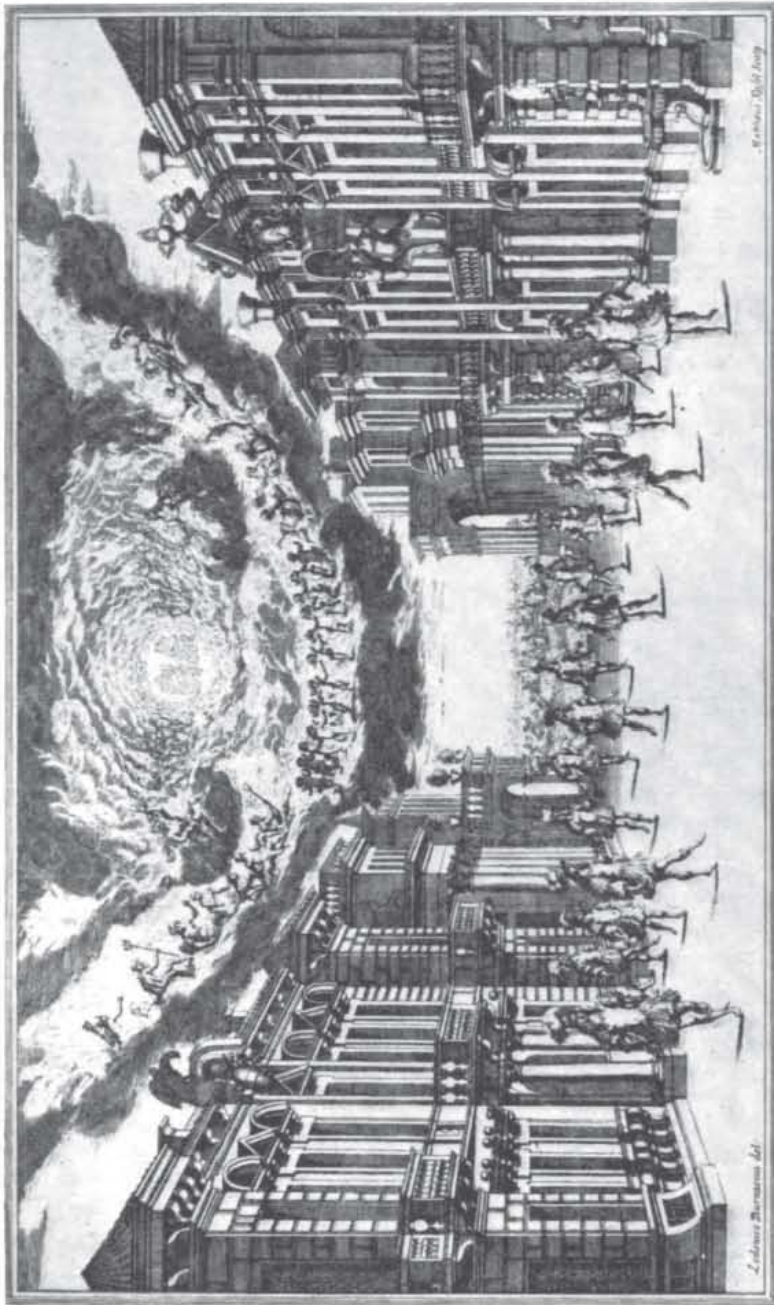


DEKORATION ZU DEM BÜHNENFESTSPIEL „IL POMO D'ORO“ VON MARC ANTONIO CESTI

Fünfter Akt, neunte Szene: Festungsplatz des Mars



XIII 22



DEKORATION ZU DEM BÜHNENFESTSPIEL „IL POMO D'ORO“ VON MARC ANTONIO CESTI
Fünfter Akt, zehnte und elfte Szene: Himmel, Erde und Meer



XIII

22

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 23 · ERSTES SEPTEMBER-HEFT
13. JAHRGANG 1913/1914

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Nun soll des Reiches Feind sich nah'n,
wir wollen tapfer ihn empfang'n:
aus seinem öden Ost daher
soll er sich nimmer wagen mehr!
Für deutsches Land das deutsche Schwert!
So sei des Reiches Kraft bewährt!

Richard Wagner
„Lohengrin“, 3. Akt

INHALT DES 1. SEPTEMBER-HEFTES

FRANZ DUBITZKY: Monotonie als Kunstmittel. I

RICHARD H. STEIN: Liszts „Vallée d'Obermann“

FRANZ STIEGER: Opernkomponistinnen

MAX UNGER: Musikalisches von der Bugra

REVUE DER REVUEEN: Zum 200. Geburtstag von Chr.
W. Gluck II: Aus Tageszeitungen (Schluß)

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:
Ernst Neufeldt, Egon von Komorzynski, Richard Wanderer,
Carl Robert Blum, Arno Nadel, Walter Dahms

KRITIK (Konzert): London

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte,
Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

An unsere Leser!

Trotz des Krieges tritt im Erscheinen der MUSIK natürlich keine Unterbrechung ein. Wenn es mitunter nicht so ganz regelmäßig und pünktlich erfolgen sollte wie bisher, so haben wir das Vertrauen zu unseren Lesern, daß sie den veränderten Verhältnissen Rechnung tragen, ebenso wie sie für die kleine Verringerung des Umfanges der einzelnen Hefte ohne weiteres Verständnis bekunden werden. Daß dem heutigen Heft keine Abbildungen beiliegen, ist durch technische Gründe bedingt.

Verlag und Redaktion der MUSIK

MONOTONIE ALS KUNSTMITTEL

VON FRANZ DUBITZKY IN BERLIN

Jourdain: Es ist ein wenig eintönig, was sie singt. Finden Sie nicht?

Dorantes: Pst, das ist die Einfachheit des großen Stils.

(Ariadne auf Naxos)

Die Monotonie bedeutet in der Musik der Naturvölker ein Hauptmal, ein Kennzeichen des Wesens ihrer Weisen. Jene Monotonie erstreckt sich sowohl auf die Melodie als auch auf den gleichförmigen Rhythmus. In der Melodie offenbart sich die Monotonie durch die häufige Wiederkehr derselben ein oder zwei Takte und durch den auf wenige Töne beschränkten Umfang. In der Kunstmusik bedient man sich dieser Monotonie der Naturvölker gern, um Zeit- und Ortkolorit zu gewinnen, welchem Zwecke die Verwendung von Originalthemen, Urmelodien natürlich am ehesten entspricht. Auf solche Art verfährt z. B. Weber, indem er im „Oberon“ eine Negerweise (Tanz) und eine arabische Melodie (Marsch) erklingen läßt:



Eine Nebenbemerkung: die gleichgestalteten Anfangstöne der beiden exotischen Weisen bilden auch das Rufmotiv am Anfang der Ouvertüre:



Als ein Stück aus unserer Zeit, das durchgehends, vom Anfangs- bis zum Schlußakte, das monotone arabische Thema

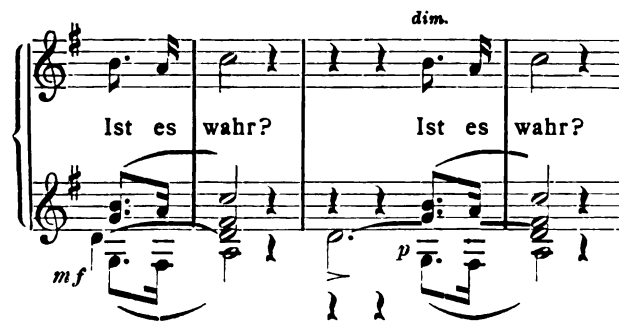


ohne Verschiebung (ausgenommen Oktavversetzung) beibehält, mag P. Floridias „Passage de la caravane dans le désert“ für Klavier Erwähnung finden. Wir haben hier dreimal das gleiche monotone, die Quarte nicht überschreitende Motiv; im vorher vermerkten Negertanz aus „Oberon“ vernehmen wir gar viermal und dazu ohne Unterbrechung, ohne Einschub von andersgearteten Takten, die Tonfolge d-e-fis-a-g-fis.

Wann wird die Repetition zur Monotonie? Eine sofortige Repetition eines Satzes, eines Satzteiles, eines Themas, eines Motives, eines Ganz- oder Halbtaktes ist auch in der Kunstmusik, mit der wir uns fürderhin nur beschäftigen wollen, etwas Gewohntes, Alltägliches. Die Wiederholung von ein oder zwei Takten, von kurzen Phrasen, bedeutet in der Regel eine Betonung des schon einmal Gesagten, eine Verstärkung des musikalischen Gedankens, einen Aufschwung. Sagen wir nun das gleiche zum drittenmal, so empfindet der Zuhörer die letzte Repetition mehr oder weniger als Monotonie, falls nicht durch auffällige Abweichung in der Dynamik, durch andere Orchesterfarbe, durch neue Harmonie usw. der Eintönigkeit entgegengearbeitet ist.



In beiden vorstehenden Fällen wirkt die Wiederholung belebend, steigernd, obwohl äußerlich von einer Verstärkung nichts sichtbar ist, d. h. obwohl Wagner und Beethoven bei der Wiederholung desselben Stärkegrades, derselben Instrumente sich bedienen. Beethoven schreibt allerdings „espressivo“ vor, was eine Veränderung in der Dynamik zuläßt — und Bülow's Meinung über das streng an das vorgezeichnete „p“ sich haltende Fräulein: „Herrgott! die übt ja!“ ist bekannt; Bülow empfand also schon bei der ersten strengen Wiederholung Monotonie und stimmte Mendelssohn zu, der sein ähnlich beginnendes Lied „Frage“ folgendermaßen dynamisch abstufte:



Würde Wagner die markanten Anfangstakte der Warnung Lohengrins sofort noch ein drittes Mal notiert haben, so würde sicherlich nicht nur von Bösesinnigen über Monotonie geklagt worden sein (und das gleiche Übel wäre entstanden, wenn die ganze Warnung, die das erstemal in a-moll, das zweitemal in a-moll erscheint, noch ein drittes Mal sich hervorgewagt hätte . . . und sei es im höchsten d-moll).

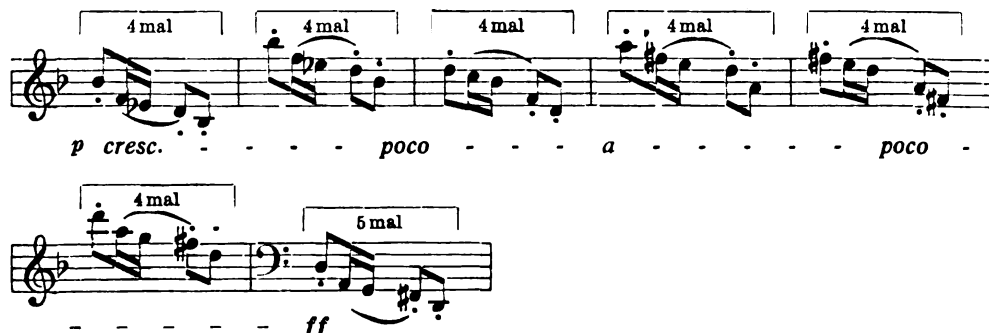
Vor der Dreizahl, vor der Monotonie, braucht sich der Komponist weniger oder nicht zu fürchten, wenn es sich um ein oder zwei Takte in schnellem Tempo handelt. Ein Crescendo oder Diminuendo dient hier überdies oft als treffliche Verschleierung; so nähert sich (crescendo bis zum *f*) und entschwindet (diminuendo bis zum *pp*) unserem Ohre im ersten Satze der Pastoralsymphonie in zehn gleichmäßig auf Wachsen und Vergehen verteilten Takten das Motiv:



Ebendasselbst sinkt in acht Takten vom Forte zum Pianissimo das Motiv:



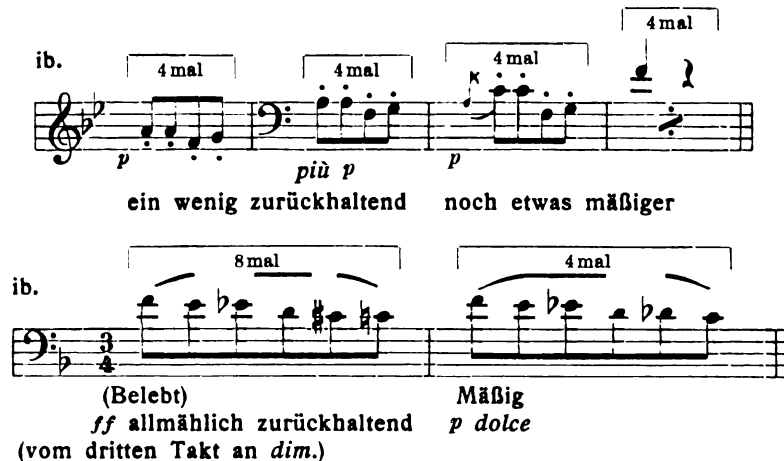
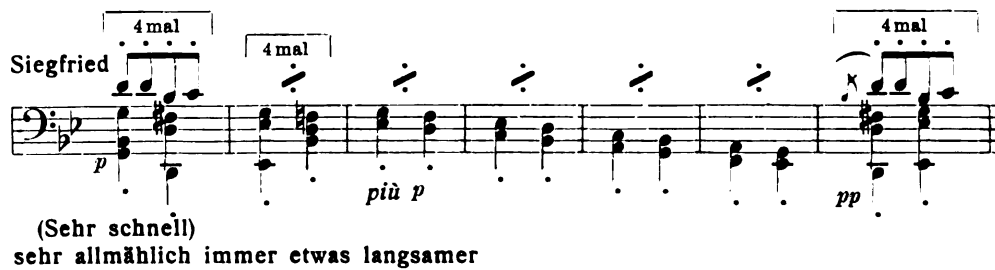
Eine dritte Stelle aus diesem Satze:



In der großen Leonorenouvertüre wird das die Monotonie verscheuchende Crescendo von hinzutretenden, vergrößernden Oktaven unterstützt:



Bei Wagner gesellt sich dem Diminuendo eines oft repetierten Motives nicht ungern ein Nachlassen in der Schnelligkeit zu. Hier ein paar Beispiele:



Von der Lehre Mephistos: „Du mußt es dreimal sagen!“



— macht bei langsamen Tonfolgen Robert Schumann wie kaum ein anderer Tonmeister reichlichen Gebrauch. Hier eine Reihe Beispiele, hin und wieder auch ein solches mit schleunigeren Tönen:

Intermezzo op. 4. Nachtstück op. 23.

Allo quasi maestoso 3 mal

usw. Mehr langsam

Romanze aus dem Faschingsschwank

3 mal

Ziemlich langsam

Warum? (aus op. 12)

2 mal

Langsam

Humoreske op. 20

4 mal

$\text{♩} = 126$

Novellette op. 21

2 mal

Ballmäßig

ib.

2 mal

Sehr lebhaft

Sonate op. 22 Kinderszene op. 15

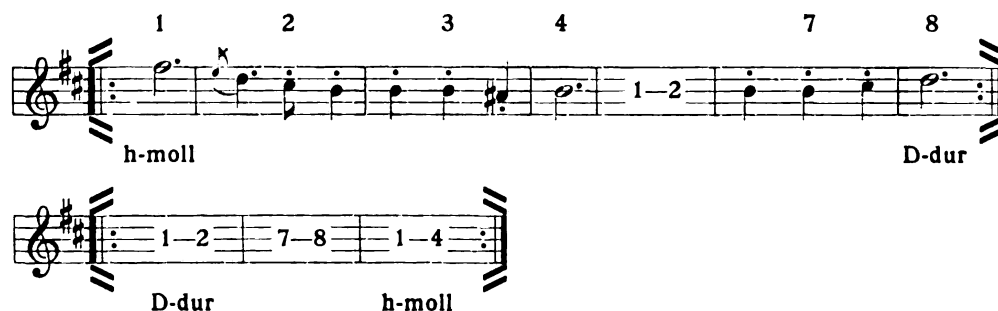
2 mal 3 mal

Etwas langsamer $\text{♩} = 108$

Munter

Die Ro-se, die Li-lie, die Tau-be, die Son-ne, die liebt ich einst al-le

Die ersten vier Zitate bekunden trauernden, klagenden Charakter: dem endlosen, hoffnungslosen Schmerz, der stillen Wehmut steht die Monotonie der Wiederholungen wohl an. Das fünfte und siebente Schumannthema zeigt das Gegenbild, Fröhlichkeit und Ausgelassenheit — hier muß die Repetition mit der lustigen Stimmung entschuldigt werden, die, je mehr sie dem Superlativ sich zuneigt, desto weniger langgesponnene, abwechslungsreiche Gedanken aufkommen läßt: das Scherzo der Symphonie oder Sonate bringt den unabstreitbaren Beweis. Die erste Wiederholung pflegt Schumann notengetreu zu geben, für die zweite Wiederholung wählt er zur Abschwächung der Monotonie gewöhnlich eine geringfügige Harmonieveränderung. Mit Künsten der Harmonie gestaltet auch Beethoven die Monotonie des Trios im Scherzo seiner Pastoralsonate pikanter:



Chopin verfuhr auf ähnliche Art in seiner Mazurka op. 30 No. 2:



Das populärste „Dreigespann“ entsprang der Notenfeder Mendelssohns; der Schluß der Weise „Es ist bestimmt in Gottes Rat“ lautet:

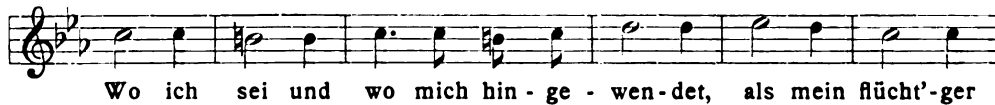


Mit noch stärkerer Berechtigung, als wir Robert Schumann den Meister des „Dreimal-sagens“ heißen können, müssen wir Debussy in die erste Reihe stellen, wenn die einfache Wiederholung in Frage kommt. Debussy macht von dieser einen nicht zu überbietenden Gebrauch; nur hin und wieder verzichtet er in seinem Musikdrama „Pelleas und Melisande“ auf die sofortige und in der Regel gänzlich getreue Repetition eines

oder zweier Takte. Der Anfang des genannten Werkes zeigt das Bild: 2×2 (gleiche) Takte, 2×1 , 1, 2×2 , 2×1 , 2×1 , 5, 2×1 , 1, 2×2 , 2×2 , 2×1 , $2 \times \frac{1}{2}$, $2 \times \frac{1}{2}$, 1, 2×1 , 4×1 , 2×2 , 2×1 usw. usw. (. . . bis zum Schluß-takte des fünften Aktes).

Von der durch Repetition des Motives verursachten Monotonie wenden wir uns (dem Basso ostinato, wie wir ihn in der Chaconne, Passacaglia usw. finden, nur einen erinnernden Hinweis gönnend) nunmehr ab, hin zu der durch geringen Tonumfang und Benutzung oder Bevorzugung einzelner weniger Töne verschuldeten Monotonie. Geister reden nach Ansicht der wissenden Welt in der Regel mit monotoner Stimme; somit ist es auch ganz in der Ordnung, daß Schubert in seinem Liede „Thekla (Eine Geisterstimme)“ auf den monotonen Umfang der Quarte sich beschränkt (3 Verse mit je 36 langsamen Takten!):

Sehr langsam



Gönnen wir zu diesem Punkte auch anderen Tondichtern das Wort:

Beethoven (Mondscheinsonate)



Chopin (Polens Grabgesang)



ders. (Nocturne)



ders. (Prélude op. 28)



ders. (Mazurka)



ders. (Mazurka op. 33 No. 3)

8 mal

Jos. Suk (Symphonie „Asrael“)



Andante sostenuto

Loewe (Edward)

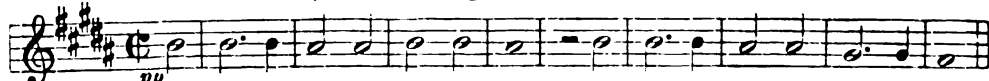


Ich hab ge-schla-gen mei-nen Gei-er tot, Mut-ter, Mut-ter! ich



hab ge-schla-gen mei-nen Gei-er tot, und das, das geht mir nah.

Rob. Schumann (Der Rose Pilgerfahrt)



Wir wer-fen in dein frü-hes Grab die Blu-men be-tend still hin-ab.

Brahms (4. Symphonie)

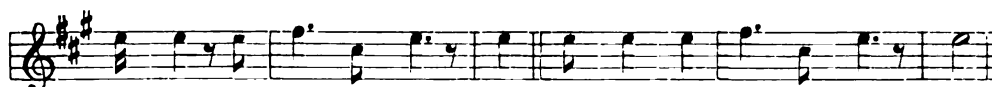


Andante moderato

Wie in Schuberts „Geisterstimme“, so redet auch Beethovens cis-moll-satz (bei elf Noten siebenmal gis!), Chopin's „Grabgesang“ (Tonumfang in dem vorstehenden Bruchstück in der Hauptsache: eine verminderte Terz), das Todesmotiv aus Suks „Asrael“, Loewes Ballade und das Schumann-Zitat vom Grabe, vom Tod, von trüben Todesgedanken und dergleichen

Empfindungen, die durch beengten, „toten“ Tonumfang und dadurch hervorgerufene Monotonie treffend musikalisch ausgedrückt werden. Aus Schumanns Werken sei noch auf den Gesang „Nun hast du mir den ersten Schmerz getan“ (Frauenliebe und -Leben No. 8) hingedeutet, diese stille Todesklage (Adagio) geht in den ersten acht Takten über den Umfang der Quinte nicht hinaus, in den nächsten vier Takten findet zwar eine Erweiterung bis zur Oktave statt, die anschließenden acht Schlußtakte schleppen sich jedoch wieder innerhalb der Quinte dahin.

Wenn sich mit dem Hauptakzent des Taktes stets die gleiche Note einstellt, so empfinden wir die Monotonie besonders stark. Blicken wir auf die letzten Notenbeispiele zurück: bei Beethoven lautet die Anfangsnote in drei aufeinander folgenden Takten gis^1 , bei Chopin es^1 , dann (im nächsten Zitat) c^2 , weiter viermal h^1 , dann wieder c^2 , achtmal d^2 , bei Brahms erklingt nicht nur als erste hauptbetonte Anfangsnote, sondern auch als ebenfalls betonte Mitte des Taktes ständig gis^1 . In Lohengrins Abschiedsgruß „Nun sei bedankt, mein lieber Schwan!“ usw. ist es das eingestrichene E (natürliche Lage), welches in den dreizehn, abgesehen vom dreimaligen Erscheinen des fis^1 nur den Quintenraum $a—e^1$ verwertenden Takten eine gewisse Monotonie hervorruft; die Wiederkehr dieses e^1 wirkt vornehmlich dadurch auffällig, daß der bevorzugte Ton zumeist am Anfang oder Ende, vor oder nach einer Pause erscheint:



be-dankt, mein lie - ber Schwan! Zieh wo - her mich trug dein Kahn, kehre

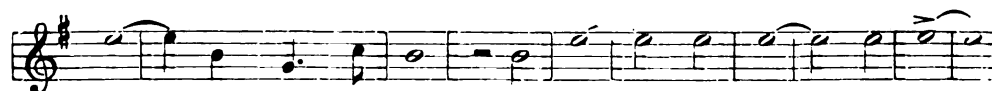


Glück Drum getan! Leb wohl, mein lie - ber Schwan!

In Elisabeths Gesang am Anfang des zweiten „Tannhäuser“-Aufzugs sind es die bevorzugten Noten h^1 , c^2 , e^2 , die der durch den Text erklärten verlassen, öden, monotonen Stimmung gerecht werden; das ähnliche Bild erblicken wir in dem anschließenden Duett:



Elisab.: dü - strem Traum. Da er aus dir ge - schied - den, wie



öd er-schienst du mir! Aus mir ent - floh der Frie-

langsam

den, die Freu - de zog. Wei - sen, die die Sän - ger

san - gen, er - schie - nen matt mir, trüb

„In der Beschränkung zeigt sich der Meister“ auch in folgenden Stellen:

p

Senta: Jo - ho - hoe! Jo - ho - ho - hoe! Ho - ho - hoe! Jo - hoe!

(Siegfried)

Waldvogel:
Brunn - hil - de wä - - re dann sein.

Walküre.

usw.

pp (Zauberschummer)

Rienzi.

usw.

Moderato (a-moll)

Einige Bemerkungen hierzu. Der Waldvogel (man schlage den Klavierauszug auf) ist vorwiegend auf die vier Töne a^1 - cis^2 - e^2 - fis^2 abgestimmt. Nebenbei sei bei dieser Gelegenheit auf Chopin's „Etude auf schwarzen Tasten“ hingewiesen, woselbst die rechte Hand (wie einstmal die Chinesen) durchgehends mit fünf Tönen der (Ges-dur-) Skala zufrieden ist.¹⁾ Doch zurück zum „Siegfried“, zum Waldvogel! Sein Lieblingston ist e^2 ; in seinen 49 Takte umfassenden Gesang wagt sich (entgegen der Gewohnheit a^1 - cis^2 - e^2 - fis^2) siebzehnmal ein h^1 und sechsmal ein gis^2 — mit der Zahl 79(!) triumphiert e^2 . Der Monotonie des Schlafes passen sich die monotonen, d. h. durch kein belebendes, anderes Intervall unterbrochenen kleinen Sekundschritte im Walkürenzitat an. Das drohende Motiv aus „Rienzi“

¹⁾ In meinem Liede „Blüten brech ich von dem Hage“ (aus dem Schi-King, übersetzt von Fr. Rückert) ist sowohl im Gesange als auch in der Begleitung die chinesische fünfstufige Skala respektiert.

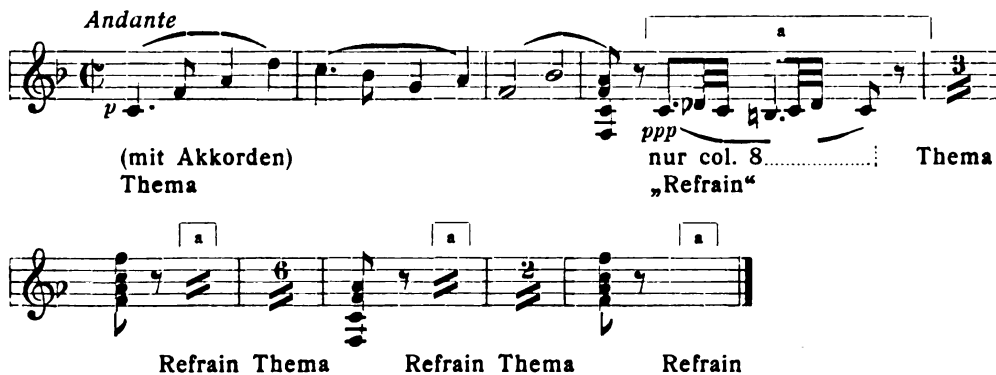
(Orsini: „Und diesen Stoß — wer führt ihn sicher wohl als ich?“) lenkt unsern Blick auf ein die Umkehrung des ersten Taktes in der Vergrößerung darstellendes Motiv aus dem „Fliegenden Holländer“, das die Öde, Leere, die Monotonie im Leben des Holländers kündet:



Neunmal dringt das monotone Motiv ohne Unterbrechung zu unserem Ohr: piano-poco cresc.-dim.-pp; ständig wechselt die Harmonie, der Baß gleitet hinab g-f-e-es-d-des-c-B-A. Derselben kleinen Sekunde (in umgekehrter Folge: b¹-a¹) begegnen wir im Moll-„Refrain“ des ersten Themas der g-moll Ballade von Chopin:



Den monotonen Moll-Refrain finden wir auch im zweiten Satz der a-moll Sonate (op. 113) von Schubert; er wirkt dort besonders auffällig durch den Gegensatz zu dem stets in Dur (stets F-dur! also ebenfalls eine Monotonie!) beginnenden und schließenden Vorhergehenden, wie auch durch die monotone Akkordlosigkeit gegenüber der vollen Harmonie des Themas:



In Sentas Ballade sind es die Anfangsnoten g²-d²-b¹, die durch die viermalige Eröffnung des Zweitaktes eine verwandte Monotonie hervorrufen:



Zum Lachen reizt den Zuhörer die gespreizte Monotonie e¹-h (e¹-h-d¹ oder e¹-h-c¹) in Beckmessers Ständchen:



Wir kommen nun zu der auffälligsten Monotonie, zum Eintön, zum beharrlichen Tone. Von der Monotonie der Geister sprach ich bereits; am liebsten bedienen sich Geister, Hexen und ähnliche unheimliche Gestalten eines einzigen Tones (wenigstens in den Schöpfungen unserer Tondichter). In der „Wolfsschlucht“ beharren die unsichtbaren Baß-Geister bei ihrem Sang „Milch des Mondes fiel aufs Kraut“ usw. von Anbeginn bis zum Schluß auf dem *fis*, während die Tenöre und weiblichen Geister auf *a*¹ ihr „Uhui!“ anstimmen; der unsichtbare Schlußchor in derselben Oper hält es, abgesehen von einem durch den Zwang des G-dur Dreiklanges erweckten *g*, durchgehends mit *as*:



Weitere Zeugen für die Geistermonotonie, für die eintönige Sprache des Todes und Grabes melden sich in den nachstehenden Notenzeilen:

Schubert (Laura am Klavier)



ders. (Der Tod und das Mädchen)

Der Tod:



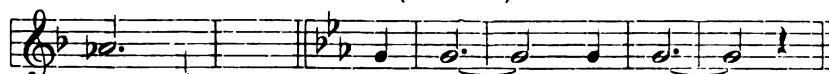
ders. (Antigone u. Oedip)



(schnell) Zum To - de sollst du dich be - rei - ten,

R. Strauß.

ders. (Guntram)

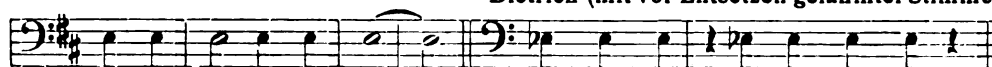
*Andante mosso*
Ariadne: To - ten - reich.

des To - des Reich.

Zampa

Pfitzner (Der arme Heinrich)

Dietrich (mit vor Entsetzen gelähmter Stimme)

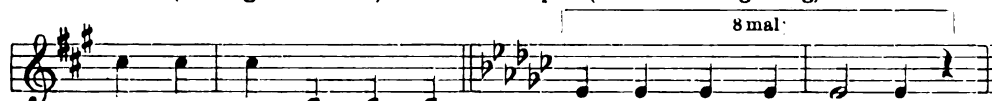


es er - star-ret das Herz,

Was kommst du in dunk-ler Nacht, usw.

Schubert (Totengräberweise)

Chopin (Polens Grabgesang)



Nicht so dü - ster und so

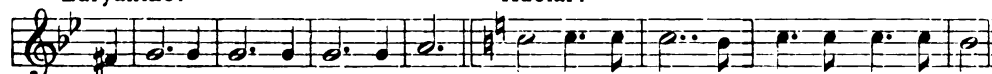
8 mal
Blu - tig schwand der Win - ter...
Und es wur - de stil - le
wie zur To - des - stun - de...

Weber

ebendasselbst

Euryanthe:

Adolar:



Die ganze Welt ist öd und leer,

Dies ist der Ort, so schaurig öd und still,

Schumann (Der Rose Pilgerfahrt)

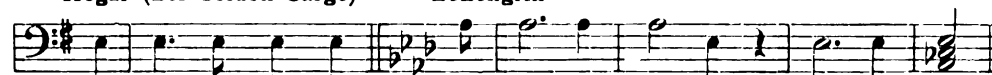
Totengräber:

Eine Altstimme

*pp* Sei dir die Er - de leicht!*pp* Sei dir die Er - de leicht!

Hegar (Die beiden Särge)

Lohengrin

*p* Langsam

Zwei Sär - ge ste - hen

pp

In dü - stem Schweigen

rich - tet Gott!

Rienzi (Schluß des 4. Aktes)

Ariadne von Strauß

Mönche:



Vae, vae ti - bi ma - le - dic - to! usw.

Höh - le wird mein Grab.

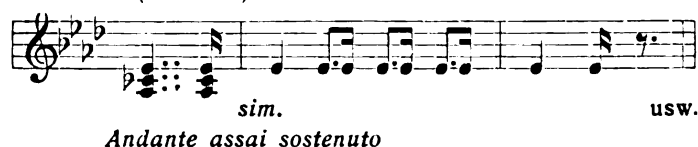
In der ersten Szene des vierten Aktes von „Pelleas und Melisande“ berichtet Pelleas über seinen Vater: „Er sagte mir auf seine besondere Art, die er hat, seitdem er krank ist: . . .“ Die besondere Art meldet sich in dem „kranken“ Ton, in dem toten Ton, in dem monotonen, beständigen e der Rede des Vaters.

Daß in Trauermärschen die Monotonie ein gewichtiges Wort zu sagen hat, mögen die Anfangstakte aus den berühmtesten Werken dieser Gattung bekunden; neben Beethoven und Chopin mag auch noch der Todeschor „Miserere“ aus dem „Troubadour“ vermerkt werden:

Beethoven (Marcia funebre aus der Klaviersonate op. 26)



Verdi (Miserere)



Beeth. (7. Symphonie) ders. (Trauermarsch aus der „Eroica“) ibidem



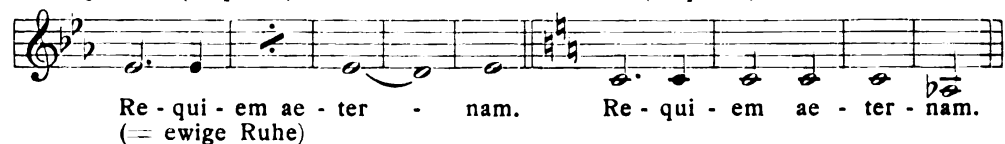
Chopin



Tod, Ruhe, Stille, Frieden sind engverwandte Begriffe, somit ziemt auch den Folgen des Todes der unveränderte Ton, die Monotonie. Zuerst einige „geistliche“ Beispiele:

Jomelli (Requiem)

Liszt (Requiem)



Verdi (desgl.)

Gouvy (desgl.)



Rheinberger (desgl.)	Dvořák (desgl.)
	
Re - qui - em ae - ter - nam.	Re - qui - em ae - ter - nam.

Jetzt einige weltliche Beispiele:

Wagner



Den flie - gen - den Hol - län - der läßt in Ruh!

ders. „Siegfried“ (Mime nachdenklich. Nachdenken = Stille)



Faf - ner, der wil - de Wurm, la - gert im finstren

(Man vgl. auch das Wurm-Motiv: Tremolo-Begleitung 21 Takte am C festhaltend.)

„Götterdämmerung“



Brünh.: Schweigt eu - res Jam - mers jauch - zen - den

Scheinflug „In der Heide“



Es ist so still. es ist so still.

ders. „Der Sturmwind braust“

Hegar (Abasvers Erwachen)



Es schwieg der Sturm, und stil - - - le steht

Brahms (Intermezzo op. 117)

Strauß (Ariadne)



usw. wir stumm ...

(Text: „Schlaf sanft, mein Kind“ usw.)

Schubert (Meeres Stille)

ibid.



Tie - fe Stil - le re - get kei - ne Wel - le

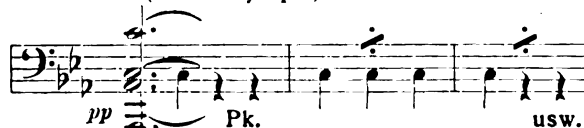
XIII. 23. 17

ders. (Der Wegweiser)



Ei - nen Wei - ser seh ich ste - hen un - ver - rückt vor mei - nem Blick.

Beeth. (c-moll-Symph.)



Allegro

Pk.

usw.

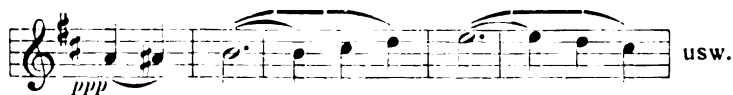
Schubert (Das Züngleinlein)



Langsam

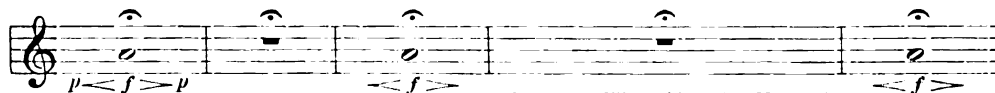
30 mal hintereinander
 („Kling die Nacht durch, klinge,
 süßen Frieden bringe, dem, für
 den du tönst!“)

Als Pendant zu dem in vorstehenden Zitaten zu Worte gekommenen nachdenklichen Mime können wir — Mimi (in Puccinis „Bohème“), die über die erste Begegnung auf *as*¹ nachsinnt (letzter Akt: „Es war dunkel und du merktest nicht mein Erröten“), sowie Gounod's nachsinnende Margarete gelten lassen; letztere singt auf die Worte: „O wart, daß ich's ganz fasse! — Hier ist die Straße, wo ich zuerst dich sah; du botest mir den Arm, errötend stand ich da“ ständig das eingestrichene A zur bekannten Walzermelodie:



usw.

Derselbe Ton (*a*¹) gelangte im „Rienzi“ zu großer Bedeutung (Rienzi: „Höret ihr der Trompete Ruf in langgehaltne Klang ertönen, dann wachet auf, eilet all herbei, Freiheit verkünd ich Romas Söhnen!“) und zur Berühmtheit:



(Irene: Was für ein Klang!
 Adriano: Wie schauerlich!)

Ähnlichen, drohenden, zum Kampf rufenden Charakter besitzt derselbe Ton in Chopins fis-moll Polonaise; sechzehnmal eröffnet er unentwegt als Alleinherrscher den Takt:



col 8

usw.

Harmloser ist Schumanns achtmalige *a*¹-Huldigung:

(Novellette op. 21)

In Scheinpflugs „Worpswede“ dient das langgezogene a^2 (4 + 3 + 3 Takte in sehr langsamem Tempo) zur Illustration des „Landes der Einsamkeit“, des „stillen“ Landes. Der Überschrift „Ein Ton“ gehorchend, verwendet Peter Cornelius in seinem Liede (op. 3 No. 3) für die Singstimme durchgehend den einen Ton H; zur Rechtfertigung der Monotonie seien aus der Dichtung die Verse angeführt: „Mir klingt ein Ton so wunderbar in Herz und Sinnen immerdar . . . als stiegst liebend nieder du und sängst meinen Schmerz in Ruh!“



In No. 4 desselben Werkes, „An den Traum“, erklingt der gleiche Ton (jetzt Oktave: $h-h^1$) ständig in der Begleitung, gleichsam als Befehl, beharrliche Aufforderung (man beachte die Imperative im Texte: „Öffne mir die goldne Pforte, Traum . . . Zeige mir . . . laß mich lauschen . . .“ usw.).

Von der Einsamkeit mögen noch folgende Wiederholungen „eines“ Tones Kunde bringen:

Thomas Rosenkavalier (Schluß des ersten Aktes)
 Vl. Ruhig 4 mal
 Andantino usw. *pp*
 (Mignon singt hierzu in Sechzehnteln, (Die „vereinsamte“ Marschallin)
 Achteln und Vierteln ständig es¹)

Tristan (Akt 3)
p dim.
 (Isolde an der Leiche Tristans)

Kreutzer (Das ist der Tag des Herrn) Strauß (Guntram) ebenda
 Ich bin al-lein auf wei-ter Flur; Star-re Ö-de E-wig ein-sam,

Briefe und Schriftstücke pflegt man gewöhnlich ausdruckslos, mit monotoner Stimme vorzulesen. Nach dieser Sitte richteten sich natürlich auch die Komponisten; man betrachte daraufhin die zweite Szene des ersten Aktes von Debussy's „Pelleas und Melisande“ („Höret denn, was er schreibt seinem Bruder Pelleas: . . .“), die Stelle, da Don Carlos in Verdi's Oper den Brief der Eboli liest, die dem Vater aus der Zeitung vorlesende Louise in Charpentier's Bühnenwerk, den Schluß des Briefes des

Vizekönigs in „Zampa“ (2. Finale), das Ablesen der Tabulatur in den „Meistersingern“:

Kothner (lesend):



Die „leges tabulaturae“ im letzten Zitat geleiten uns zu der Monotonie in Gesetzen, feierlichen Entscheidungen, Gelübden, Drohungen usw. Im „Lohengrin“ dient als Verkünder des Gesetzes der Heerführer; seinen Gesetzes-Ton zeigen z. B. die folgenden Takte:



Einige andere, die Macht, Eindringlichkeit, Furchtbarkeit und Heiligkeit der Tonrepetition offenbarende Zitate:

Lohengrin

Rienzi



König: Be-gin-nen soll nun das Ge-richt!

col. 8
(drohendes Unheil)

Salome



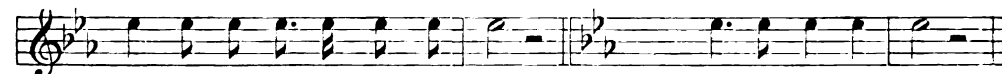
ebenda (stark)



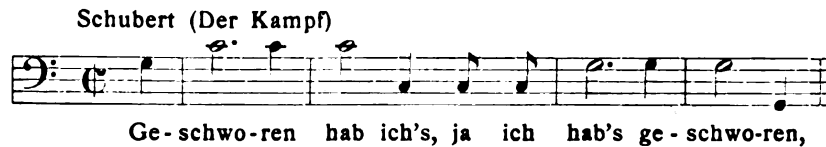
Tannhäuser

ibid.

Lento maestoso



„Hast du so bö-se Lust ge-teilt, Erlösung nim-mer dir er-blühn!“
dich an der Höl-le Glut ent-flammt,






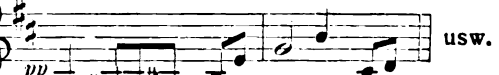
Reiche Ausbeute bietet in dieser Beziehung auch Hagens Ruf und Rede im zweiten Akt der „Götterdämmerung“: „Ihr Gibichsmannen, macht euch auf! . . . Waffen! Waffen! Waffen durchs Land!“ usw. und: „Rüstet euch wohl und rastet nicht! Gunther sollt ihr empfahn!“ — eindringlich droht immer und immer von neuem c¹. Ein humorvolles Beispiel eindringlichen Charakters finden wir bei Lortzing (— „für den Lektionston der Psalmen ist die fortgesetzte Wiederholung eines Tones selbstverständlich und wird derselbe nur bei besonderen Akzentstellen und Interpunktionen verlassen“, lehrt Riemanns Lexikon bei der Erklärung der „Repercussa“, des wiederholt angegebenen Tones) — hier der „lustige“ Psalm Lortzings:



Wir haben uns bisher mit der melodischen Monotonie beschäftigt, wir wenden jetzt den Blick der harmonischen Monotonie zu. Voll hoher Bedeutung, von großer Ausdrucksfähigkeit ist die Monodie, die auf Unterstützung von Akkorden gänzlich verzichtende Melodie, die Einstimmigkeit, das Unisono. In der Molltonart dient die Monodie zur Kennzeichnung der Leere, der Verlassenheit, der Hoffnungslosigkeit. „So bin ich nun verlassen, so muß ich hier erblassen im öden Felsental, in Einsamkeit und Qual!“ klagt Euryanthe; Weber schildert diese Situation durch acht von den Harmonien „verlassene“ Largo-Takte:



Im „Tristan“ begegnet uns ein ähnliches Bild, hier ist Tristan der in die „Öde“ und Ferne durch Schicksalstücke Verstoßene: die hoffnungslose Weise des englischen Hornes gibt seiner Stimmung Ausdruck, als einundvierzigtaktige Monodie erklingt sie erstmalig am Anfang des dritten Aktes (ein „Virtuosensstück für einen im Maison de santé eingesperrten englischen Hornisten“ nannte Heinrich Dorn die Monodie, und Max Kalbeck äußerte sich 1883 in der Wiener Presse: „Der Gedanke, daß dieses vierzig Takte andauernde monotone Getute auf Schloß Kareol nicht die böswillige Erfindung eines einzelnen, sondern ein sich von Hirt zu Hirt fortpflanzendes Erbstücklein ist, wie dies Tristan gelassen andeutet, kann ein schwaches Gemüt zu stillem Wahnsinn bringen“). Im „Fliegenden Holländer“ erklingt das Motiv der Hoffnungslosigkeit akkordlos, im „Lohengrin“ stellt sich die hoffnungslose Monodie bei des Schwanenritters Ausruf ein: „Weh, nun ist all unser Glück dahin!“ Von der Verlassenheit und Hoffnungslosigkeit zeugt auch die Moll-Monodie im letzten Akt der „Walküre“ bei Brünnhildes Worten: „War es so schmachlich, was ich verbrach, daß mein Verbrechen so schmachlich du bestrafst?“ und: „War es so niedrig, was ich dir tat, daß du so tief mir Erniedrigung schaffst?“ Hoffnungslosigkeit und Wahn sind verwandte graue Begriffe, somit geschieht es auch ganz nach der Regel, wenn das Wahnmotiv im Vorspiel zum dritten Aufzug der „Meistersinger“ zuerst als Monodie erscheint (Otto Neitzel spricht mit Recht hier vom „Entsagungsgesang“: „Entsagung ist die Tugend, die der verlassene Poet üben muß, und die in der einsamen Melodie atmet, mit der der neue Aufzug anhebt“). In der letzten Szene im „Siegfried“ geht den Worten des Helden: „Selige Öde auf wonniger Höhl!“ eine der „Öde“ gerecht werdende, längere Monodie der Violinen voraus. Hier die berühmten Wagner-Stellen:

<p>Tristan</p>  <p>engl. Horn Mäßig langsam.</p>	<p>Fl. Holländer</p>  <p><i>p col. 8</i> Lento</p>
<p>Lohengrin</p>  <p><i>pp</i> Adagio Meisters.</p>	<p>Walküre</p> <p>Etwas langsam</p>  <p>usw.</p> <p>War es so schmachlich, was ich ver-brach, Siegfried</p>
 <p>usw.</p> <p><i>poco sosten.</i></p>	 <p><i>pp</i> Sehr ruhig</p>

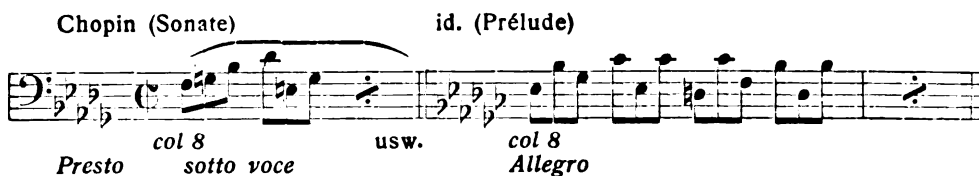
Einen durchgehends monodischen Satz stellt meine (etwa sechs Minuten dauernde) Orchesterkomposition „Herbst“ dar (daß dem „eintönigen“ Herbst der „Einton“, die Monodie wohl ansteht, wird nicht zu bestreiten sein):



Daß Wagner die „abgeschiedene Vielfraßweis“ in den „Meistersingern“ von Akkorden „abgeschieden“ erklingen läßt, geschieht ebenfalls nach Fug und Recht:



Von „abgeschiedenen“ Seelen, von Gräbern und düsteren Schatten redet der letzte Satz der b-moll Sonate Chopin's. Nur den Schlußtakt des 75 Presto-Takte aufweisenden Finales krönt ein Akkord, sonst huscht das Stück in Oktaven „sotto voce“ geheimnisvoll dahin: „Aus diesem melodie- und freudelosen Satze weht uns grausiger Geist an,“ sagte Robert Schumann. Als eine „Studie“ für das Finale könnte man Chopin's es-moll Prélude (op. 28 Nr. 14) auffassen, auch dort vernehmen wir stets und in finsterner Lage leere Oktaven, sogar ein Schlußakkord fehlt (doch soll nicht vergessen werden, daß die Pianisten in beiden Stücken dem Mangel hier und da durch Benutzung des Harmonieen schaffenden Pedals abhelfen). Neben Chopin lasse ich Schubert und Mendelssohn zu Worte kommen:



Schubert (Der Geistertanz)
Etwas geschwind



Die bret-ter-ne Kammer der To-ten er-bebt, wenn
Rasch tan-zen um Grä-ber und morsches Ge-bein

ders. (Totengräbers Heimwehe)

ders. (Das Grab)
Sehr langsamMendelssohn
Andante con moto

Als „unheimliche“ Monodie präsentiert sich auch das Vorspiel zum zweiten „Lohengrin“-Aufzug, die fünfzehn Takte umfassende fis-moll Monodie der Celli gibt uns ein Bild Ortruds und ihrer nächtlichen, finsternen Rachedgedanken:

Andante mod.

Die Monodie stellt sich häufig als Zeichen der Ruhe ein, der Ruhe vor oder nach dem Sturm. Vor oder nach einem dramatischen Höhepunkte benutzt sie z. B. Wagner gern. Das monodische, ruhige Hirtenlied im „Tannhäuser“ folgt dem „Sturm“ zwischen Venus und ihrem ungetreuen Liebhaber. Im Sange Lohengrins: „Nun sei bedankt, mein lieber Schwan!“ bietet sich das Alternativo zu seiner glanzvollen, vielstimmig begrüßten Ankunft. An die unbegleitete Weise des Seemanns beim Beginn des ersten „Tristan“-Aktes schließt sich Isoldes Zorn; auch als Gegensatz zu dem leidenschaftlichen, akkordreichen Orchestervorspiel kann der monodische Seemannsang gelten. Vor der Violin-Monodie im „Siegfried“ sehen wir den Helden durch das wildwogende, durch feurige, glühende Harmonieen im Orchester wiedergegebene Feuermeer stürmen. Im „Parsifal“ geht dem Ausbruch der Verzweiflung des Amfortas die aus dem Grabe ertönende Monodie Titurels: „Mein Sohn Amfortas, bist du am Amt?“ usw. voraus.

Robert Schumann erklärte hinsichtlich Berlioz' und seiner phantastischen Symphonie: „Seine Melodieen zeichnen sich durch eine solche Intensität fast jedes einzelnen Tones aus, daß sie, wie viele alte Volkslieder, oft gar keine harmonische Begleitung vertragen, oft sogar dadurch an Tonesfülle verlieren würden. Berlioz harmonisirt sie deshalb meist mit liegendem Grundbaß oder ...“ Zahllose Kompositionen würden ebenfalls in ihrer Wirkung

Einbuße erleiden, wenn man ihnen ihre „monotone“ Quintenharmonie, die bescheidene Unterstützung durch den leeren Zusammenklang von Grundton und Dominante, durch andere harmonische Töne auffrischen. kolorieren wollte. In Schuberts Lied „Der Leiermann“ bleibt nicht nur „sein kleiner Teller immer leer“, auch die ständig treue Basis



bleibt immer „leer“ und wirkt dadurch äußerst charakteristisch. In verwandtem Sinne machte Wagner im „Fliegenden Holländer“, Beethoven in der Neunten, Richard Strauß in „Guntram“ und „Salome“, Paul Scheinflug in seiner Orchesterdichtung „Frühling“ von der leeren Harmonie, von monotoner, auf Abwechslung verzichtender Akkordfarbe Gebrauch:

Fl. Holl. Beeth. (Neunte)

Guntram 8 Salome

Sehr schnell usw. pp (stockender Atem) usw.

Scheinflug

Sehr langsam (Thema der Winterwelt)

Schluß folgt

LISZTS „VALLÉE D'OBERMANN“

VON RICHARD H. STEIN IN BERLIN

U nter dem Titel „Album d'un Voyageur“ hatte der 31jährige Liszt bei Tobias Haslinger in Wien eine Reihe von Klavierstücken erscheinen lassen, deren erster Teil (7 Stücke) „Impressions et Poésies“, und deren zweiter (9 Stücke) „Fleurs mélodiques des Alpes“ benannt war; der dritte Teil enthielt „Trois Morceaux (Airs) suisses“. Fünf Klavierstücke der ersten und zwei der zweiten Sammlung gingen nach einer „gänzlichen Umarbeitung“ 15 Jahre später in die bei Schott¹⁾ erschienene „Première Année de Pèlerinage“ über, darunter die wertvollste Komposition des ursprünglichen Werkes, die nach dem gleichnamigen Roman Étienne de Sénancourt's die Überschrift „Vallée d'Obermann“ trägt. Die Haslingersche Ausgabe des „Album d'un Voyageur“ hatte Liszt schon vorher unter Zurückforderung des Eigentumsrechtes und der Platten „gänzlich desavouiert“; sie existiert also für das Publikum nicht mehr. Doch ist eine bei Richault (jetzt Costallat & Cie.) in Paris erschienene, fast völlig gleichlautende Ausgabe des ersten Teiles erhalten geblieben. Sie wird jetzt gleichfalls als „Première Année de Pèlerinage“ bezeichnet und enthält die „Vallée d'Obermann“ als fünfte Komposition. Von der älteren Fassung ist in der jüngeren „sozusagen nur die Stimmung und das Motiv beibehalten“.²⁾

Wenngleich nun hiernach beide Fassungen noch im Handel sind, so ist es doch strittig, ob die französische Ausgabe auch bei uns in Deutschland verbreitet werden darf. Der Verlag B. Schott's Söhne schrieb mir: „Einer Einführung der letzteren müßten wir uns während der Dauer der Schutzfrist widersetzen“. Andererseits habe ich vor fünf Jahren durch eine völlig einwandfreie Berliner Musikalienhandlung die mir zufällig bekannt gewordene französische Ausgabe bezogen, und eine direkte Bestellung bei irgendeiner Pariser Musikalienhandlung würde natürlich jederzeit möglich sein.³⁾ Fragt sich nur, ob die französische Ausgabe es verdient, in Deutschland gekannt zu werden. Nach Liszts Äußerungen — nein! Aber die Frage ist hier wie beim Parsifalschutz und anderen Zwierspältigkeiten: Ob der Schöpfer noch heute eine unter bestimmten Umständen und Bedingungen ausgesprochene Meinung aufrechterhalten würde, obwohl sich inzwischen die Umstände und Bedingungen wesentlich ge-

¹⁾ Durch freundliches Entgegenkommen des Verlages B. Schott's Söhne in Mainz war es mir möglich, das authentische Material zu benutzen.

²⁾ Brief Liszts an Schott vom 5. November 1855.

³⁾ Augenblicklich dürfte das allerdings mit gewissen Schwierigkeiten verknüpft sein! Red.

ändert haben.¹⁾ Vielleicht gewinnen wir bezüglich der „Vallée d'Obermann“ ein klares Bild, wenn wir beide Fassungen miteinander vergleichen.

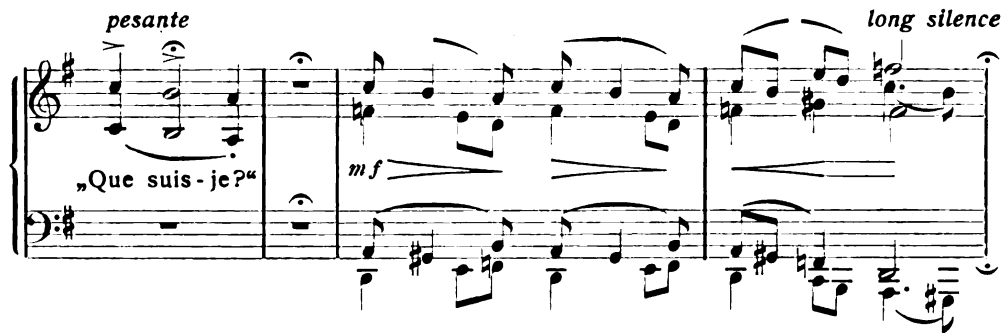
Zuvor sei eine kleine Zwischenbemerkung gestattet: Liszt hatte nie Zeit für sich, sondern immer nur für andere. So hat er auch nie etwas für seine Werke getan, sondern er schrieb sie sich nur vom Leibe. Sein Musikergenie, seine Gottessehnsucht, seine Virtuosenangabe zwangen ihm die Feder in die Hand, ob er wollte oder nicht; und wenn er sie weglegte, so war die Sache für ihn erledigt. Das flüchtig aufs Papier Geworfene kritisch durchzuarbeiten, aus dem mühelos Produzierten einen kunstvollen Bau zu errichten, dazu hatte er weder Zeit noch Lust. So ist, während Beethoven als ein bewußt und kraftvoll Gestaltender in besonders reiner Form den männlichen Typus vertritt, Franz Liszt als Schaffender ein alle Zeitgenossen überragender Vertreter der weiblichen „Richtung“: der nicht Gestaltenden, sondern Gebärenden. Und deshalb haben wir in den beiden Fassungen der „Vallée d'Obermann“ weniger zwei verschiedene Formen eines Werkes, als vielmehr zwei Geschwister von verschiedenem Alter. Sie gleichen sich wie Cosima und Blandine auf der reizenden Zeichnung von Henri Lehmann aus dem Jahre 1846. Und sind doch innerlich recht verschieden.

Das ältere Kind hat zwei Taufsprüche, das jüngere gar deren drei erhalten.²⁾ Der erste Spruch bei C. (Costallat) wie S. (Schott) beginnt mit der ewigen Frage aller Ringenden, Schaffenden: „Que veux-je? Que suis-je?“ Sie wird bei C. eindringlicher gestellt und optimistischer beantwortet als bei S. Am Schlusse von S. gesellt sich dann noch die weitere Frage hinzu: „Que demander à la nature?“ Die Einleitung bei C. (22 Takte) beginnt folgendermaßen:



¹⁾ Der Lisztschüler August Stradal, der in der „Neuen Musikzeitung“ einen längeren Aufsatz über das „Album d'un Voyageur“ publiziert hat (ohne die Pariser Ausgabe zu kennen), bemerkt ausdrücklich, daß Liszt in späteren Jahren oft auf frühere Ausgaben zurückgegriffen habe.

²⁾ Stradal kennt offenbar die Schottsche Einzelausgabe der Kompositionen des ersten Pilgerjahres nicht, denn er sieht eine wesentliche Änderung darin, daß die Worte aus dem 53. und 4. Briefe Sénancourt's weggelassen seien, während sie in Wirklichkeit stehengeblieben sind. Bei der Bandausgabe fehlen sie nur deshalb, um zwischen den Noten keinen längeren Text zu bringen.



Die bei C fehlende Coda lautet:



Es ist natürlich kein Zufall, daß die Worte passen¹⁾ und daß die Ausdrucksformen (NB!) bei beiden Zitaten homogen sind. Wenn eine freie Bearbeitung schon deshalb nicht von vornherein abgelehnt werden kann, weil Liszt selbst bei seinen Bearbeitungen oft sehr frei schaltete und waltete, so sollte der Vorschlag, die Einleitung von C. der Fassung bei S. voranzustellen, ernstlich erwogen werden.

Das eigentliche Hauptthema ist bei C. und S. nicht wesentlich verschieden; immerhin fällt der stärkere Pessimismus der späteren Fassung auf:



Die Durchführung des Themas bei C. (etwa 60 Takte) ist von der Verarbeitung bei S. (etwa 100 Takte) völlig verschieden. Bei S. wird das Thema eine kleine Terz höher wiederholt, ein zweiteiliger Seitensatz mit einem neuen Thema schließt sich an, eine Reprise des ganzen Komplexes in etwas veränderter Form folgt, und ein lichter C-dur Satz, dessen

¹⁾ Daß Liszt sich oft sehr streng an bestimmte Textworte gehalten hat, geht z. B. aus dem Anfang der Dante-Symphonie hervor, bei dem Verse Dante's über den Posaunen und den Bässen stehen.

Motiv das dreinotige Fragethema bildet, schließt den ersten Teil. Bei C. wird das Fragethema ganz frei in einer der späteren Fassung nirgendwo ähnlichen Form durchgeführt. Ein paar Variationen mögen von der Ausdruckskraft der Veränderungen Zeugnis ablegen:

1.



2.



3.

molto agitato



4.

dolcissimo con amore



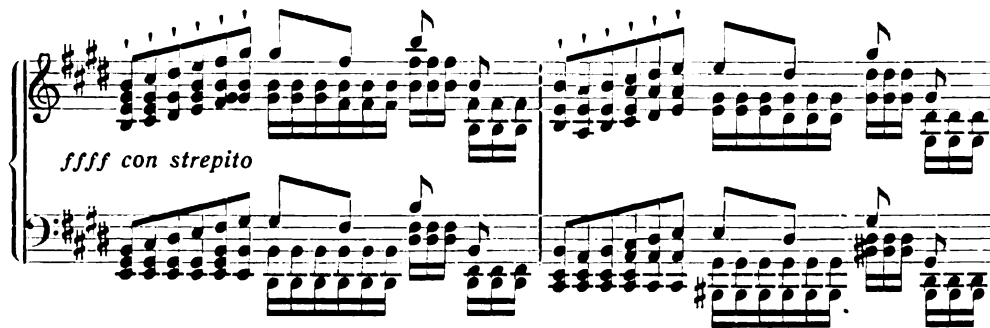
5.

6.

7.

Wir haben hier also zwei völlig verschiedene Durchführungen, von denen die ältere motivisch reichhaltiger, die jüngere abgeklärter (von billigem virtuosem Gerank befreit) ist. Bei C. folgt noch ein recht interessantes, wenngleich auf alle äußere Wirkung verzichtendes Rezitativ. Dann gehen beide Fassungen in einer zweiten Durchführung fast ganz denselben Weg. Die Gestaltung bei S. verdient hier unzweifelhaft den Vorzug. Den Beschluß der zweiten Durchführung bildet bei C. (wiederum) ein Rezitativ, bei S. gleichfalls. Merkwürdigerweise führt aber das düstere und ausdrucksvollere Rezitativ bei S. direkt zu dem E-dur-Teil, während der lichtereren, minder pessimistischen Kadenz bei C. zunächst noch eine Reprise des ursprünglichen Hauptthemas angehängt ist.

Der zweite Hauptteil des Werkes, der in E-dur steht, leidet bei C. stellenweise unter der Verwendung nichtssagender, virtuoser Figuren. Der Höhepunkt beginnt hier folgendermaßen:



Das Ende bildet eine frohe Bejahung: „Das bin ich! Das will ich!“ Bei S. folgt dem prachtvollen Aufschwung eine mehr trotzig als wirklich freudige Bejahung, und ein großes Fragezeichen am Ende (s. S. 264) zeigt dem Hörer, daß der gereifte Künstler und Mensch hinter jeder gelösten Frage eine neue auftauchen sieht.

Daß der Schöpfer der zweiten Fassung die erste desavouierte,¹⁾ ist vom künstlerischen wie vom menschlichen Standpunkt aus sehr wohl begreiflich. Aber bei einigem Abstand auch von der zweiten Fassung würde er gegen die erste vielleicht doch gerechter und milder geworden sein.

Ich komme hier auf einen wichtigen Punkt zurück: Wenn wir statt der Fidelio-Ouvertüre die dritte Leonoren-Ouvertüre spielen oder diese vor den zweiten Akt setzen, wenn wir aus der Pariser Tannhäuser-Bearbeitung die Überleitung am Schlusse der Ouvertüre verwenden, aber die Tristan-Klänge der ersten Szene streichen, wenn wir Bach und Händel instrumentieren, Gluck bearbeiten und so weiter und so weiter — sollten wir da nicht versuchen dürfen, zwei Improvisationen Liszts so zu vereinigen, daß die spätere durch die frühere sinngemäß ergänzt wird? Es darf nicht übersehen werden, daß auch das spätere Werk keineswegs ein festgefügtter Bau ist, sondern eine Folge von Stimmungsbildern, die durch das gleiche Motiv zusammengehalten werden. Sollten wir nun nicht versuchen dürfen, aus den beiden Fassungen einen einheitlichen Eindruck zu gewinnen, der uns etwa wie beim Stereoskop die dritte Dimension, die Tiefe des Gesamtbildes ganz unmittelbar erschließt? Es läßt sich jedenfalls darüber diskutieren. Und ein Musiker wie z. B. Busoni könnte uns sicherlich eine Bearbeitung schenken, die trotz der Veränderungen ganz im Geiste Liszts wäre.

Im übrigen ist zu wünschen, daß beide Fassungen einmal hintereinander gespielt werden. Die Wirkung des älteren Werkes würde wohl manchen stutzig machen und ihm zeigen, daß es sich hier um etwas anderes handelt als etwa beim Urmeister und Urfaust: nicht um einen

¹⁾ Rücksichten auf den Schottischen Verlag sprachen dabei natürlich mit.

Entwurf, sondern um ein selbständiges Werk mit großen Vorzügen und mancherlei Schwächen.

Jedenfalls bietet die Pariser Fassung so beträchtliche Stimmungswerte in so überaus fesselnder Form (wie ja schon die wenigen Beispiele zeigen), daß es mir lohnend erschien, sie zunächst einmal für das deutsche Musikpublikum zu entdecken.

Für den Fachmann ist ein Vergleich der beiden Werke auch deshalb interessant, weil er dabei erkennt, wie Liszt arbeitete. Als Erfinder zählt Liszt sicherlich zu den Ganz-Großen. Kaum jemand hat wertvolleres Material in den Händen gehabt als er. Aber als Verarbeiter kennt er nur die Künste des immer neuen Einkleidens. (Richard Strauß hat einmal das Schlagwort „Musikschneider“ geprägt. Ein häßliches Wort. Aber es fällt einem hier unwillkürlich ein. Ein Musikbaumeister war Liszt jedenfalls nie.)

Während eines der erstaunlichsten Werke Bachs (das Musikalische Opfer) auf ein belangloses Thema Friedrichs des Großen aufgebaut ist, während Beethoven dem ersten Satz seiner Eroica ein Thema von Mozart (aus der Ouvertüre zu Bastien und Bastienne) zugrunde legte, während Wagners Tristan-Material zum Teil von seinem Schwiegervater herrührt, wußte Liszt selbst mit seinen schönsten und tiefsten musikalischen Gedanken wenig anzufangen. Und während vergleichsweise in der Wissenschaft ein Darwin nur einen übernommenen Gedanken (den der kontinuierlichen Entwicklung) wirkungsvoll inszeniert hat, während große Philosophen aus einem einzigen Gedanken ein ganzes System zu machen verstanden, während in allen Wissenschaften und Künsten Hunderte von Erfolg zu Erfolg schreiten, die niemals einen wirklich neuen Gedanken gehabt haben, ist es diesem genialen Liszt „selten oder nie“ gelungen, aus seinen zahlreichen unerhört neuen und tiefen musikalischen Gedanken ein völlig ausgereiftes, festgefügt, zeitloses Kunstwerk zu gestalten. Wagner hat unbedenklich genommen, was ihm erreichbar war, und trotzdem ist jeder Takt, den er schrieb, ganz und gar wagnerisch. Weil er fremdes und eigenes Gold zu prägen, zu münzen verstand. Das ist — leider — auch für die Musikgeschichte entscheidend, die ja lediglich Prägungen registriert und bewertet. Sie wird darum einer Persönlichkeit wie der Liszts wohl niemals ganz gerecht werden.

Liszts Bedeutung für die Kunst liegt in seiner Bedeutung für die schaffenden Künstler, und keineswegs in seiner Bedeutung für das Publikum. Nicht auf die Kunstwerke, sondern auf die Kunstwerte, die er geschaffen hat, kommt es letzten Endes an.

Darum erscheint mir die Frage, welche der beiden Fassungen der „Vallée d'Obermann“ als „Kunstwerk“ höher zu bewerten ist, weniger wichtig, als die Feststellung, daß beide Fassungen beträchtliche Kunstwerte enthalten.

Überall gleißt und funkelt das musikalische Feingold; die Goldschmiedearbeit dagegen ist nirgends sehr hoch zu bewerten. Wer sich an diese hält, der wird natürlich auch jede Bearbeitung (prinzipiell) ablehnen, obwohl ihm schon das Vorhandensein zweier verschiedener Originale zu der Erkenntnis verhelfen müßte, daß jedes der beiden Originale bereits eine Bearbeitung ist, und daß die Idee des Tondichters offenbar stärker war, als seine Fähigkeit, sie klar und zwingend in Tönen wiederzugeben.

Bezeichnend hierfür ist, daß Liszt selbst in einem Briefe an Schott von dem „düsteren, hyper-elegischen Fragment ‚La Vallée d'Obermann‘“ spricht, „welches in den Schweizer Jahrgang der ‚Années de Pèlerinage‘ aufgenommen“ wurde. Er unterscheidet hier nicht die beiden Fassungen, sie verschmelzen ihm zu einem („dem“) Fragment, zu einem Bruchstück dessen, was ihm vorschwebte.

Wer eine synoptische Bearbeitung für unmöglich hält, der sollte wenigstens die beiden Ausgaben als „Bruchstücke einer großen Konfession“ (im Sinne Goethes) auffassen und sie nebeneinander gelten lassen.

OPERNKOMPONISTINNEN

VON FRANZ STIEGER IN WIEN

Fast allgemein besteht die Anschauung, daß die Anzahl der Opernkomponistinnen und der von ihnen komponierten Opern, Operetten, Singspiele nur eine geringe sei. Dieser Anschauung kann wohl insofern Geltung beigemessen werden, als die Anzahl der weiblichen Opernkomponisten hinter jener der männlichen weit zurücksteht, sie hält jedoch authentischen Ziffern gegenüber nicht stand.

Da beim Erscheinen einer neuen Oper weiblicher Komposition in diversen Tages- und auch Fachblättern immer wieder auf die Seltenheit eines solchen Ereignisses hingewiesen wird, so habe ich — um eine derartige Bemerkung gelegentlich ziffernmäßig zu widerlegen — eine Statistik über die von weiblichen Autoren komponierten Opern, Operetten und Singspiele zusammengestellt. Zu einer Veröffentlichung dieser Opernstatistik wird es — da es sich um rein statistische Daten handelt — wohl nicht kommen, doch dürfte vielleicht ein dieser Statistik entnommener, nicht zu sehr ins Detail gehender Nachweis über die Wirksamkeit des weiblichen Geschlechtes auf dem Gebiete der Opernkomposition nicht ohne Interesse sein. Nach meinen Aufschreibungen haben sich weibliche Komponisten mit der Vertonung von Opern, Operetten und Singspielen befaßt: 27 Deutsche, 30 Italienerinnen, 60 Französinen, 62 Engländerinnen, 3 Russinnen, 3 Spanierinnen und je 1 Polin, Esthländerin, Dänin, Schwedin, Niederländerin und Ungarin, zusammen 191 Frauen. Die große Anzahl englischer Opernkomponistinnen erklärt sich daraus, daß viele hiervon speziell nur Operetten für die Schule, Jugend und Kinder komponiert haben, aber selbstverständlich auch dieser Werke halber unter die Opernkomponistinnen aufgenommen werden mußten.

Im ganzen existieren von diesen 191 Opernkomponistinnen — so viel mir bekannt ist — 350 Opern, Operetten und Singspiele (inklusive der wenigen in die Entstehungszeit der Oper fallenden Ballettsingspiele). Von diesen Werken entfallen 47 auf deutsche, 51 auf italienische, 156 auf französische, 81 auf englische, 6 auf russische, 3 auf spanische und je 1 auf polnische, esthländische, dänische, schwedische, niederländische und ungarische Opernkomponistinnen. Frankreich behauptet demnach hinsichtlich der Anzahl der Werke weitaus den Vorrang. Nebst Schul-, Jugend- und Kinderoperetten (rund 50) sind es zumeist komische Opern und Operetten, doch gibt es unter den 350 Werken auch eine bedeutende Anzahl seriöser Opern. Von den letzteren führe ich nachstehend mehrere zwischen den Jahren 1830—1913 zur Aufführung gelangte an:

1. Uccelli, Carolina, ital. (1810—1855), „Saule“, Florenz 1830. — „Emma di Reßburgo“, Neapel 1835.

2. Bertin, Louise Angélique, frz. (1805–1877), „Faust“, Paris 1831. — „Esmeralda“, Paris 1836.
3. A’Beckett, Gilbert Abbot, Mary Ann, engl., „Agnes Sorel“, London 1836.
4. Aspri-Bolognetti, Orsola, ital., „I Pirati“, Rom 1843.
5. Schmezer, Elise, deutsch, „Otto der Schütz“, Braunschweig 1853.
6. Casella, Felicita (Schwester Louis Lacombe’s), „Haydée“, Lissabon 1853. — „Cristoforo Colombo“, Nizza 1865.
7. Ferrari, Carlotta, ital. (1837–1907), „Ugo“, Mailand 1857. — „Sofia“, Lodi 1866. — „Eleonora d’Arbocoa“, Cagliari 1871.
8. Tarbe des Sablons, M^{me}, frz., „I Batavi“, Florenz 1864.
9. Maistre, Baronne de, frz. (?–1875), „Les Roussalkas“, Brüssel 1870.
10. D’Addi, Renée, poln. (?–1888), „Isolda“, Bellaggio am Comosee 1881.
11. Stewart-Stressa, Fiorenza (Florence Marian Skinner), engl., „Maria, regina di Scozia“, Turin 1883.
12. Thys, Pauline, (M^{me} Sébault), frz. (1836–1909), „Nedjeja“, Neapel 1880. — „Judith“, Paris 1883.
13. Seroff, Valentine, russ. (1846–), „Uriel Acosta“, Moskau 1885.
14. Gilbert des Roches (Baronne Legoux), frz. (1844–1891), „Renaud“, Boulogne-sur-mer 1888. — „Joël“, Nizza 1889.
15. Bronsart, Ingeborg von, deutsch (1840–1913), „Hiarne“, Berlin 1891. — „Die Sühne“, Dessau 1909.
16. Grandval, Clémence Comtesse de, frz. (1830–1907), „Mazeppa“, Bordeaux 1892.
17. Folville, Juliette, frz. (1870–), „Atala“, Lille 1892.
18. Holmes, Aug. Mary Ann, engl. (1847–1903), „La montagne noir“, Paris 1895.
19. Durand de Fontmagne, Baronne, frz., „Bianca Torelli“, Toulouse 1897.
20. Mariani, Virginia, ital., „Dal sogno alla vita“, Vercelli 1898.
21. Roselli-Nissim, Mary, ital., „Max“, Florenz 1898.
22. Smyth, Ethel Mary, engl. (1858–), „Fantasio“, Weimar 1898. — „Der Wald“, Berlin 1902. — „Strandrecht“, Leipzig 1906.
23. Benedetti-Busky, Albina, ital., „Clara d’Arta“, Mailand 1899.
24. Gasparini, Jole, ital. (1882–), „Lisia“, Genua 1905. — „Ester“, Genua 1908.
25. Lehmann, Liza, engl. (1862–), „The Vicar of Wakefield“, London 1906.
26. Polignac, Armande de, frz., „La petite sirène“, Nizza 1907.
27. Ferrari, Gabrielle, frz., „Le cobzar“, Monte Carlo 1909.
28. Osterzee, Cornelia van, niederl. (1863–), „Das Gelöbniß“, Weimar 1910.
29. Maddison, Adda, engl. „Der Talisman“, Leipzig 1910.
30. Gubitosi, Emilia, ital. (1887–), „Nada Delwig“, Pistoja 1910.
31. Moore, Mary, engl., „Narcissa“, Seattle (N. A.) 1912.
32. Labori, Marguerite, frz., „Yato“, Monte Carlo 1913, Paris 1914.

Von den vielen komischen Opern und Operetten zitiere ich keine namentlich, da dies zu weit führen würde. Wie sich die weibliche Opernproduktion überhaupt in den letzten drei Dezennien Jahr für Jahr gestaltet hat, möge aus folgenden, den Jahreszahlen in Klammern beigefügten Ziffern entnommen werden, die angeben, wie viele derartige Kompositionen im betreffenden Jahre veröffentlicht wurden: 1885 (5), 1886 (2), 1887 (2), 1888 (10), 1889 (4), 1890 (3), 1891 (4), 1892 (8), 1893 (4), 1894 (7), 1895 (12), 1896 (5), 1897 (7), 1898 (8), 1899 (3), 1900 (4), 1901 (4),

1902 (4), 1903 (6), 1904 (11), 1905 (6), 1906 (12), 1907 (6), 1908 (8), 1909 (6), 1910 (6), 1911 (3), 1912 (7), 1913 (3). In einzelnen Jahren war demnach die weibliche Opernproduktion verhältnismäßig schon sehr bedeutend. Die 27 deutschen Opernkomponistinnen sind — möglichst nach Chronologie des Erscheinens ihrer Opernwerke geordnet — folgende, wobei die Jahreszahl der Aufführung der Oper oder Opern der betreffenden Komponistin ohne Klammer beigelegt ist:

1. Sophie Elisabeth, Herzogin von Braunschweig, 1652.
2. Raschenau, Marianna Anna von, 1697.
3. Sophie Charlotte, Königin von Preußen (1668—1705), 1700, 1702.
4. Wilhelmine, Markgräfin von Bayreuth (1709—1758), 1740.
5. Maria Antonie Walpurga, Fürstin von Sachsen (1724—1780), 1754, 1763.
6. Amalie Anna, Herzogin von Sachsen-Weimar (1739—1807), 1777.
7. Schröter, Corona (1751—1802, Komponistin von Goethes „Die Fischerin“), 1782.
8. Paradies, Maria Theresia (1759—1824), 1791, 1796.
9. Müllner-Gollenhofer, Karoline, (1770—?).
10. Amalie, Prinzessin von Sachsen (1794—1870), 1816, 1817, 1819, 1820, 1821, 1823, 1826, 1828, 1831, 1833, 1834, 1835.
11. Blahetka, Leopoldine (1811—1887), 1830.
12. Matthieux-Kinkel, Johanna (1810—1858).
13. Prohaska, Bernhardine (1803—?), 1846.
14. Wiseneder, Karoline (1807—1869), 1848, 1849.
15. Mayer, Emilie (1821—1883).
16. Schmezer, Elise, 1853.
17. Schuppe, Anna (1830—1903), 1866.
18. Bronsart, Ingeborg von (1840—1913), 1867, 1873, 1891, 1909.
19. Le Beau, Luise Adolfa (1850).
20. Henn, Angelica (1860).
21. Wurm, Mary, 1895, 1904.
22. Ertis (Alexandrine Gräfin Esterházy), 1907.
23. Hadik, Karoline Gräfin, 1908.
24. Schneider-Steiner, Lina, 1909.
25. Danzinger, Rosa, 1909.
26. Nikisch, Amélie, 1911, 1914.
27. Eckert, Antonie, 1913.

Nicht als Opernkomponistin, wohl aber als Komponistin dramatischer Märchenspiele zitiere ich hier noch Wette, Adelheid (1860).

Zu bemerken wäre, daß von den 47 Opern deutscher Komponistinnen rund 20 auf italienischen Text komponiert sind.

Schließlich wäre zu erwähnen, daß von weiblichen Komponisten auch eine größere Anzahl von Balletten, Pantomimen, dramatischen Kantaten, Begleitmusik zu Schauspielen und Oratorien herrührt, bei deren Berücksichtigung sich die Zahl der Komponistinnen von 191 auf rund 210 und jene der musikalisch-dramatischen Kompositionen von 350 auf weit über 400 erhöht.

Aus vorstehenden Darlegungen dürfte wohl zur Genüge hervorgehen, daß die Anschauung, es gebe nur wenige Opernkomponistinnen, der Berechtigung entbehrt.

MUSIKALISCHES VON DER BUGRA

VON DR. MAX UNGER IN LEIPZIG

Es war ein handgreiflicher Gedanke für die Stadt Leipzig, die Gelegenheit der vorjährigen „Iba“, der „Internationalen Baufach-Ausstellung“, für eine „Bugra“ eine „Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik“ zu nützen. Das große Gelände war ja vorhanden, der größte Teil der Schauhallen ließ sich ausgezeichnet wieder verwenden, und auch das beträchtliche Defizit des vorigen Jahres hätte voraussichtlich wieder behoben werden können, wenn der leidige Krieg nicht dazwischen gekommen wäre. Einer Stadt wie Leipzig gegenüber, der der Buchhandel das eigentliche scharfe Gepräge gibt, wäre höchstens die Frage berechtigt gewesen, weshalb ihrem bedeutendsten Industriezweig nicht überhaupt der zeitliche Vortritt zugestanden worden sei.

Die vielerlei Berührungspunkte, die der Musikverlag mit dem Buchgewerbe bietet, gestatten es natürlich, daß alles Musikwesen im weitesten Sinne mehr als voriges Jahr an der Ausstellung teilhat. So hat man diesmal beispielsweise neben der Heranziehung kleinerer Privat- und Militärkapellen für ein offizielles Ausstellungsorchester (Olsen aus Dresden) gesorgt, dessen Leistungen weit über dem Durchschnitt der üblichen Promenadenorchester stehen, und dessen Konzertzettel, von der Wiedergabe besonderer Klassikerprogramme an Extratagen ganz abgesehen, fast durchgängig die anständige Unterhaltungsmusik bevorzugen. Über sonstige musikalische Darbietungen ist dann noch kurz zu berichten.

Den breitesten Raum aller Gewerbe, die den Musiker und Musikfreund im besonderen angehen, nimmt natürlich der Musikalienverlag ein. Es ist an und für sich verständlich, daß hier Leipzig am meisten von den deutschen Städten vertreten ist. Im übrigen wäre aber eine größere Teilnahme der übrigen Großstädte Deutschlands und vielleicht auch des Auslandes erwünscht gewesen. „Noten nach Leipzig bringen“ mag ja im allgemeinen mit „Eulen nach Athen tragen“ gleichbedeutend sein; in diesem Fall wäre es aber schon vergleichshalber nicht überflüssig gewesen. So nimmt es immerhin wunder, daß Berlin, das im deutschen Musikalienverlag doch gleich an der Stelle nach Leipzig zu stehen kommt, nur mit einem einzigen Namen aufwartet, dem bekannten musikalischen Lehrmittelverlag von Chr. Fr. Vieweg (Berlin-Großlichterfelde), der sich — außer den entsprechenden Verlagsabteilungen von Breitkopf & Härtel und C. F. W. Siegels Musikalienhandlung — der Gruppe „Das Kind und die Schule“ angeschlossen hat. Die übrigen ausstellenden in- und ausländischen Musikalienverleger haben sich fast alle auf der westlichen Längsseite der imposanten Halle des Buchhandels vereinigt. Nur einige ausländische Häuser, darunter als die bedeutendsten Ricordi & Co. in Mailand und die Universaledition in Wien, haben ihre Schaustände in ihren nationalen Pavillons gewählt.

Es kann hier, im Rahmen einer kurzen Darstellung, nicht meine Aufgabe sein, auf jeden Verlag besonders einzugehen; doch sei mir eine kurze Beurteilung des allgemeinen Eindrucks, den der Musikverlag auf den Besucher macht, gestattet. Da muß gleich von vornherein anerkannt werden, daß eine große Zahl von Firmen nicht nur innerlich, sondern auch äußerlich mit der Zeit zu gehen bestrebt ist; das belegen z. B. viele neuere Werke der Häuser B. Schott's Söhne, F. E. C. Leuckart, Friedrich Hofmeister, Max Brockhaus, zum Teil auch Ernst Eulenburg, ferner vor allem die jüngeren Firmen Tischer & Jagenberg, die besonders auf eine harmonische Übereinstimmung des Musikwerkes mit dem Titel hinarbeiten, und der Russische Musikverlag,

der in der Gruppierung seiner Ausstellungsgegenstände viel Geschmack beweist. Daß gerade auch in dieser Hinsicht die Inhaber der sogenannten „Editionen“ gegen die anderen Verleger im Vorteil sind, ist klar. In der Tat wirken die meisten Kojen jener Herausgeber, so die prächtig entworfene und ausgestattete Abteilung der eben fünfzigjährigen Kollektion Litolf, ferner die von C. F. Peters und Steingraber — auch die vornehm abgestimmte Koje von Breitkopf & Härtel möchte ich ihrer Bevorzugung von inhaltlich gleichgerichteten Sammlungen an dieser Stelle anführen — sehr anziehend. Im übrigen seien noch herausgegriffen: D. Rahter und P. Pabst als Pfleger von Haus- und Unterrichtsmusik, J. H. Zimmermann und M. P. Belaieff als Förderer russischer Tonsetzer, Hug & Co. und C. F. W. Siegels Musikalienhandlung als Verleger moderner Chorliteratur, und J. Rieter-Biedermann als romantisch und klassizistisch gerichtetes Haus. Bei vielen von ihnen wird außerdem auf die Beziehungen der Häuser zu klangvollen Namen ehemaliger und gegenwärtiger Komponisten durch Bilder, Autographen und Erstdrucke nachdrücklich verwiesen. Zusammenfassend wird man aber feststellen müssen, daß, von einigen rühmlichen Ausnahmen abgesehen, der Musikalienverlag die modernen Anforderungen, wie sie im Buchverlag nachgerade fast allgemein zur Selbstverständlichkeit geworden sind, noch längst nicht durchgängig und restlos erfüllt.

Im Anschluß an diese Feststellung würde ich gern etwas näher auf das moderne Musikbuch auf der Ausstellung eingehen, leider gestattet aber, soweit ich zu sehen vermag, der auf der Musikalienschau vorhandene Musikbücherbestand kein einigermaßen abschließendes Urteil; denn die Musikalienverleger zeigen, wenn sie sich überhaupt damit befassen, zum Teil ihren Buchverlag überhaupt nicht oder nur einseitig, zum Teil legen sie ältere, allerdings dem Inhalt nach sehr schwerwiegende Werke aus, die indes nicht mit modernem Maßstab gemessen werden wollen oder können. Das „schöne Musikbuch“ bleibt hauptsächlich auf die Hallen des allgemeinen Buchhandels beschränkt, und zwar hier, wie es scheint, auch nur auf eine spärliche Anzahl von Verlagsständen. Unter den wenigen, deren ich ansichtig wurde, lohnt es sich, auf die Kojen von Georg Müller in München, Schuster & Loeffler in Berlin und dem Inselverlag in Leipzig, wo in fraglicher Hinsicht durchweg Rühmenswertes geleistet worden ist, zu verweisen.

Boten die alten Verlagshäuser schon häufig mit Recht manche anziehende Einzelheiten über die Geschichte ihrer Firmen, so führt ein als Bibliothekszimmer eines Musikliebhabers gedachter größerer Sonderraum mitten hinein in die musikalische Vergangenheit. Alles, was mit der musikalischen Ausübung oder deren fabrikationstechnischen Seite im Zusammenhang steht, wie alte Instrumente, die Paul de Wit in Leipzig zur Verfügung gestellt hat, alte musikalische Handschriften und Notendrucke, Musikerbilder und sonstige Reliquien, wird hier in denkbar mannigfaltiger Weise dem Ausstellungsbesucher vor Augen geführt.

An die vor Jahren von den Leipziger Firmen D. Rahter und F. E. C. Leuckart veranstalteten „Musikalischen Kunstausstellungen“ — eine Einrichtung, die 1911 auch von der Leitung der Musikpädagogischen Ausstellung im Leipziger Feurichsaal aufgenommen wurde — erinnert die Angliederung eines kleinen, etwa 200 Personen fassenden Konzertsaaes an die Musikalienschau. Im Herzen dieses Gebietes gelegen, zwingt er die Konzertbesucher zugleich, ein Stück der Notenstände mit zu durchqueren. Der Saal wurde den Künstlern zur freien Benutzung überlassen, wie auch der Besuch nur gegen eine kleine Programmgebühr gestattet war. Bereits hatte eine stattliche Anzahl meist gut besuchter Konzerte aller Art — darunter ein gut Teil Komponisten- und Verlegerkonzerte — stattgefunden, als der Krieg auch hier die Teilnahme der Künstler und Zuhörer lahmlegte.

Von geringerer Ausdehnung als die große Musikalienausstellung in der Halle des Buchhandels ist zwar die Musikalienschau im Haus der Frau; nichtsdestoweniger bietet auch sie viel Anziehendes, ohne aber zu verbergen, daß das musikalische Schaffen der Frau keineswegs mit dem des männlichen Geschlechts gleichen Schritt halten kann. Diese Ausstellungsabteilung beherbergt ausschließlich Erzeugnisse, Handschriften und Reliquien von musikalischen Frauen, und es wurden hier ausschließlich Werke aufgeführt, für deren Herkunft Frauen zeichneten.

Man wird in seiner Ansicht kaum fehlgehen, nicht nur der bloße wißbegierige Ausstellungsbesucher werde auf der Musikalienschau auf seine Kosten kommen, sondern auch der Aussteller selbst. Wenigstens wird man, wenn das materielle Ergebnis aus dem angeführten Grunde hinter den Erwartungen zurückstehen sollte, mehr und mehr einen edlen Wettbewerb auch für die würdige Ausstattung der Werke unserer musikalischen Meister als ideellen Gewinn gewärtigen dürfen.

REVUE DER REVUEEN

Zum 200. Geburtstag von Chr. W. Gluck (Schluß)

II. Aus Tageszeitungen

FRANKFURTER ZEITUNG, 58. Jahrgang, No. 181 (2. VII. 14). — „Gluck und die Gegenwart.“ Von Paul Bekker. Wir haben zwar bisher noch nie Gelegenheit gehabt, die Zweihundertjahrfeier eines Musikdramatikers zu begehen. Es ist aber wohl anzunehmen, daß im Jahre 1956 — diese Prophezeiung darf trotz der Zeitspanne von 42 Jahren gewagt werden —, wenn man Mozarts Bi-Zentenarfeier begeht, das Gebundensein der dramatischen Handlung durch musikalische Formen und die dadurch geschaffene besondere Art der dramatischen Stilisierung minder fühlbar werden wird als heute Gluck gegenüber, daß es jedenfalls keine befremdenden, erkältenden Nebenwirkungen auslösen wird. Warum ist dies aber bei Gluck — abgesehen von einem kleinen Kreis williger Enthusiasten und künstlerisch oder historisch geschulter Sonderinteressenten — dem großen Publikum gegenüber der Fall? Hier stoßen wir auf den Kernpunkt der Gluckfrage. Sie läßt sich dahin beantworten, daß einmal Glucks Werke, ihrer Werte im einzelnen ungeachtet, als Gattungstypen den musikdramatischen Stilisierungsprozeß noch nicht bis zu jener Übereinstimmung von menschlich allumfassender Gefühlsreife und künstlerischer Reinheit der Form durchgeführt zeigen, die nötig ist, um Werte von unumstritten dauernder universeller Bedeutung hervorzubringen. Daß Gluck auf dem Wege hierzu unmittelbar vor dem Ziele Halt machen mußte, mag sich geschichtlich daraus erklären, daß die Opern zu seiner Zeit eine noch im Werden begriffene Kunstgattung war, die erst durch Mozart zur vollen Entfaltung aller in ihr ruhenden Lebens Elemente gelangen sollte. In Bezug auf die Persönlichkeit aber liegt die Erklärung darin, daß es Gluck zwar weder an Größe und Originalität des Stils, noch an Wärme, phantasievoller Innigkeit und Kraft der Empfindung, wohl aber an jener lebensvollen Sinnlichkeit und unmittelbar zündenden Glut des Ausdrucks gebrach, die von der Bühne her den Hörer widerstandslos in den Vorstellungsraum des Dramatikers zwingt. Es ist bei Gluck mehr der Wille zu einer bestimmten Art des dramatischen Schauens, als die Fleisch und Blut gewordene Verkörperung dieses Willens, die, ohne nach unserer Meinung zu fragen, durch ihr sinnliches Dasein bedingungslos überzeugt. Es bleibt eine Distanz; sie wegzuleugnen, wäre Torheit und im Hinblick auf den Erfolg zwecklos. So groß und unverlierbar die künstlerischen Werte der Musik Glucks sind, so ergreifend etwa das menschlich tiefstempfundene, auch in der Form abgeklärteste seiner Werke, die „Iphigene auf Tauris“ in vielen Teilen auf uns wirkt — hier kann es nicht heißen: man führe dem Publikum diese Werke so lange vor, bis es von ihrer Schönheit durchdrungen ist und sich für sie begeistert, sondern es muß heißen: wie führt man diese Werke vor, um das Zeitliche, Konventionelle daran so wenig fühlbar wie möglich zu machen, das Bleibende, Allgemeingültige aber zu absoluter Klarheit und Reinheit der Anschauung zu bringen? ...“ „... da Glucks Kunst in der eigentümlichen Art ihrer musikalisch-dramatischen Stilisierung mehr zeitlich bedingte Wirkungselemente in sich trägt, als die irgendeines anderen heute noch unserem Gefühlsverständnis nahestehenden Musikers, so suche man nicht dieses dem äußeren Anschein nach Historische ihrer Erscheinung auszumerzen oder zu modernisieren. Da alle diese Versuche unzulänglich bleiben müssen, kann es uns so nur im erhöhten Maße störend zum Bewußtsein kommen. Viel-

mehr benutze man dieses Historische ihrer Form mit allem Nachdruck und in künstlerisch gereinigter Neubildung als besonderes Wirkungsmittel: man gebe diesen Werken auch bei der Gestaltung der Szene, selbst in der kostümlichen Aufmachung den Stil der Zeit, dem ihre Musik entstammt und den sie als künstlerische Organismen in so durchaus einheitlicher Form repräsentieren. Man führe Gluck so auf, wie er einst aufgeführt wurde, nicht mit sklavischer Nachahmung kleinlicher, nebensächlicher Einzelheiten, sondern mit produktiv stilisierter Neubildung der alten Opernszene. . .“

VOLKSWACHT (Breslau), 1. VII. 14. — „Ein musikalisches Revolutions-Jubiläum.“ Von R. Lindorf. „... Es ist eine tiefe Ironie der Weltgeschichte, daß gerade Marie-Antoinette es war, die der Revolution auf diesem Gebiete mit ihrem Einfluß zum Durchbruch verhalf. Denn Revolution war Glucks Werk. Vorbei waren seit ihm die hündischen Verherrlichungen der Autorität, auf die alle alten Opern zugeschnitten waren. Er verdarb dem Publikum den Geschmack daran, da sein Orpheus, seine Alceste, Iphigenie und Armida auch im Text wirkliche Dichtwerke mit Charakteren, dramatischer Entwicklung, Menschen von Fleisch und Blut waren. . . . So erklingen zum erstenmal im Orpheus echte volle Töne voll Menschenleid und Herzenswahrheit auf der Opernbühne. Gluck gestaltete die Dacapo-Arie in wahre Lieder um, die auch heute noch die Herzen rühren, weshalb von der ganzen Produktion jener Zeit nur noch Glucksche Opern heute noch möglich sind und auch gegeben werden. Durch diese Liedformen der Arien war aber der Gegensatz zum Secco-Rezitativ noch peinlicher geworden, und so gestaltete er auch sie zu einer wahren musikalischen Deklamation um. Von allem dem ist nun im Verlaufe eines Jahrhunderts freilich gar manches wieder unter dem Einfluß des neu vordrängenden Italienertums verloren gegangen, und vieles von dem, was man als Reformwerk Richard Wagners preist, erscheint dem tieferen Kenner der Kultur- und Musikgeschichte nur als eine Rückkehr zu Gluck. Um so größer leuchtet aber dadurch sein Stern, und wenn ihm auch nur Werke gelangen, die wie marmorkühle Statuen wirken und noch nicht wie warmes Leben, so war er doch der erste wirkliche Plastiker der Musik, und damit der Erste, der die gewaltigen Begeisterungs- und Wirkungskräfte, die von der Opernbühne herab ins Volk strömen, aus dem Sumpf, in dem man sie sicher nicht absichtslos stagnieren ließ, in Bewegung brachte und sie in den großen Fluß des geistigen Fortschritts lenkte.“

DER REICHSBOTE (Berlin), 2. VII. 14. — „Gluck.“ „... Unsere heutigen Opernbesucher sind an schlagkräftigere Wirkungen gewöhnt, als sie von den Werken Glucks ausgehen, die mehr unseren Kunstsinn und unser historisches Interesse als unser Fühlen anregen. Schon die altgriechischen Stoffe muten das große Publikum kühl und fremdartig an, und die Art der musikalischen und dramatischen Gestaltung, die die handelnden Personen wie „lebendig gewordene Marmorbilder der Antike“ erscheinen läßt, nicht minder. Und selbst den Idealgesinnten, die sich an der herben Größe und der maßvollen Leidenschaft seiner Gestalten, wie an der Reinheit und Schönheit der Form und des musikalischen Ausdrucks zu Freude und Bewunderung anregen lassen, wird der Genuß durch den Umstand beeinträchtigt, daß bei uns der eigenartige Stil, vor allem für die gesangliche Ausführung verloren gegangen ist. Deutsche Meister wie Richard Wagner und Richard Strauß haben durch Bearbeitungen einzelner Werke helfen wollen. Trotz deren muster-gültiger Ausführung ist aber auch hier der allgemeine Erfolg ausgeblieben. . .“

SCHLESISCHE VOLKS-ZEITUNG, 27. VI. 14. — „Gluck.“ Von Rudolf Leonhard. „... er ... war unbestritten der größte Musikdramatiker und der größte Musiker seiner Generation, als er am 15. November 1787 einem wiederholten Schlaganfall

erlag. Es ist nicht nur sein historisches Verdienst, in klassischen Opern ein wirkliches Musik-, Drama' an das Wagner anknüpfen konnte, geschaffen zu haben; die Großartigkeit, Natürlichkeit und Freiheit seiner besten Werke sind noch heute lebendig, und das Bild, das E. Th. A. Hoffmann in der Novelle 'Ritter Gluck' von ihm entwarf, ist nicht zu groß oder zu mächtig."

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG, 2. VII. 14. — „Gluck, der Reformator der deutschen Oper.“ Von C. Cura. „... Er verachtete die Regel, um die rechte Wirkung zu erzielen. So offenbart sich allenthalben Glucks reformatorischer Geist. Arien, Duette, Quartettsätze, größere Gesangsschöre, selbst die griechischen Tanzfigurationen sind organische Teile der Handlung, die sie motivieren, fortführen und erklärend begleiten. Dazu tritt die musikdeklamatorische Sprache, das dramatische Element, das Orchester mit seiner charakteristischen Thematik und melodischen Schönheit. Es ist allerdings schlichte, klassische Architektonik, würdiger, feierlicher Hoheit voll. Man muß sich erst in diesen Musikstil hineinfühlen, um scheinbare Marmorkühle als blutwarmes Leben zu empfinden.“

HAMBURGER ECHO, 28. VI. 14. — „Gluck.“ Von N. Ernst Werder. „... Gerade ... von der ragenden Höhe des Wagnerschen Gesamtkunstwerks ist es uns verstatet, Gluck in seiner Totalität zu begreifen. Blieb er auch meilenfern vom Ziele: die große dramatische Oper hat in ihm ihren Beginn und zugleich ihren ersten eigenen Gipfelpunkt gefunden. Darin, daß Gluck danach trachtete und es verstand, einfach und wahr in Tönen die gegebene Empfindung auszusprechen, liegt die geschichtliche Bedeutung seines Schaffens. Er hat die Musik von den Fesseln starrer nationalistischer Enge erlöst, mit anderen Worten: die Grenzen menschlicher Ausdrucksweise überhaupt weiter gesetzt und uns in den Hauptpartieen seiner großen Werke neue Empfindungsgebiete erschlossen, unser Interesse am Menschen geweckt und seinem Jahrhundert die ihm verloren gegangene Achtung für die Poesie der Worte und Töne wiedergegeben.“

Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

377. Hermann Kretzschmar: Führer durch den Konzertsaal. I. Abteilung: Symphonie und Suite Band I/II. Vierte, vollständig neu bearbeitete Auflage. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1913 (geh. 15 Mk., geb. 18 Mk.)

Kretzschmars Konzertsführer ist eines der bekanntesten, ja ein berühmtes Musikbuch unserer Zeit. Und man darf sagen: mit Recht, wenn man das Werk als Ganzes ansieht. Es ist viel, viel mehr und überhaupt etwas ganz anderes als sein Titel sagt, der wohl nur aus Verlegerrücksichten heraus gewählt worden ist, um das Buch „verkäuflicher“ zu machen — eine recht unnötige Sorge. Denn für jeden, der sich irgendwie ernsthaft und eingehend mit musikalischen Kunstwerken befassen will, ist diese Geschichte der verschiedenen musikalischen Kunstgattungen einfach unentbehrlich. Es ist schlechterdings das Beste, was wir auf diesem Gebiet überhaupt besitzen. Kretzschmars reiches und vielseitiges Wissen um die Dinge, sein praktisches Musikerum, sein wirkliches Kennen und Gesehenhaben geben dieser wie allen seinen sonstigen Publikationen ihren starken persönlichen Wert. Auch über so manches Kunstwerk, das man genau zu kennen glaubt, findet man hier mitunter Aussprüche, die in ihrer Prägnanz, ihrer Treffsicherheit doch noch überraschen. Mit ein paar oft ganz sachlich, ja trocken klingenden Worten ist dann plötzlich ein lebendiges Bild geschaffen, ein Zusammenhang aufgedeckt, eine Situation hell und klar beleuchtet.

Und doch ist in diesem Buch nicht alles so, wie man sich's von Herzen wünschen möchte. Eine ganz verschiedene Ungleichheit der Ausgestaltung stört den Leser mitunter recht empfindlich. Hat er eben die wundervollen zusammenfassenden Einleitungsabschnitte zu einem der Kapitel gelesen, dann trifft er inmitten der Einzelanalysen mitunter ganz unvermittelt auf Strecken, wo das überwältigend große Material dem Verfasser über den Kopf gewachsen zu sein scheint, wo er flüchtig dahineilt und sich's etwas gar zu leicht macht. Ja, mitunter hat man den Eindruck, als könnten manche Stellen gar nicht von demselben herrühren, der eben noch so souverän mit seinem Stoff schaltete. Der ganze Ton wird anders, die Schreibart ganz merkwürdig subaltern. Man lese z. B. aufmerksam den Abschnitt über Haydns Symphonie „La chasse“ durch, und man wird mir recht geben. Was soll hier, bei diesem prachtvoll großen ersten Satz das Sichkaprizieren auf die „Erinnerung an glückliche Tage und Stunden“, die der Meister „vielleicht mit seinem Herrn geteilt“ habe? Wenig später wird von Werken gesprochen, in denen „der Tonpoet den Weg zum Parnass sich weniger leicht macht“. Diese blumig schwülstige Art der Ausdrucksweise liegt Kretzschmar sonst so glücklich fern! Anderswo heißt es: „Sie (die Symphonieen) zeigen, daß Mozarts Herz für die Instrumentalmusik nur schwächer schlug.“ Aber abgesehen von der sachlichen Anfechtbarkeit — welch eine affektierte Redeweise! Daß stilistische Schnitzer unterlaufen, wie „der Satz interessiert durch sehr interessante Einzelheiten“ (S. 167), daß die

Plurale Andantes, Largis, Tempis usw. den empfindlicheren Leser stören, sei nicht gar so hoch veranschlagt. Auch nicht, wenn bei einer Dittersdorfschen Programmsymphonie von sieben Sätzen gesprochen und dann nur sechs mit Namen aufgezählt, einer vergessen wird. Immerhin müßten solche Ungenauigkeiten sich nicht allzu schwer vermeiden lassen.

Am auffallendsten sind die Ungleichheiten in der Besprechung von Beethovens Symphonieen. Über die köstliche Einleitung der vierten weiß das Buch nichts anderes zu sagen, als daß sie „ganz von geheimnisvoller Erwartung und Spannung erfüllt“ sei. Das ist herzlich dürftig. Die rhetorische Frage „Was diesen Inhalt der c-moll-Symphonie bildet, wer getraute sich das ohne Fehler zu übersetzen?“ klingt wie eine Verlegenheitsausflucht. Warum denn überhaupt „übersetzen“ wollen? Wozu die oft so gewaltsamen Programme, die auf immer dieselben Klischees von einem „Lebensbild“, von „erhabnen Freuden herrlicher Natur“, „schmerzlichem Losreißen von prächtigen Bildern“ und derlei zurückführen? Wäre es nicht besser, rein psychologisch die Wirkung zu schildern, die diese oder jene Stelle auf den Hörer macht, wie das ja häufig genug, aber eben doch nicht konsequent, geschieht? Vielfach werden in solche programmatische Hermeneutik Formelemente mit hineingezogen, wie das mittelmäßige Programmbuchschreiber machen, wenn sie schreiben: Und nun erhebt sich der Kampf des Anfangs von neuem, anstatt ganz schlicht zu sagen: Die Reprise ist da. Schmerzlich ist's, wenn man das Scherzo der Fünften mit den Worten charakterisiert sieht, „die gute Laune wolle noch nicht recht in Gang kommen“. Gute Laune hier, wo sich's um Sein oder Nichtsein handelt! Als wenn etwa von Dittersdorf die Rede wäre! Wenn zur Charakteristik des Finale derselben Symphonie von „Schalkheit“ gesprochen wird, so darf man das wohl für einen Druckfehler halten, den zu korrigieren mir nicht gelingen will. Die Pastoralsymphonie wird dreisätzig genannt. Trotz der beiden Atacca, die doch nur eine Äußerlichkeit sind, möchte ich sie für mindestens vier-, lieber aber für fünfsätzig halten. Wenn gesagt wird, im Scherzo käme die Bauernoboe um ein Viertel zu spät, so ist das unrichtig. Sie hinkt zwei Viertel hinter der Begleitung nach. Ganz sonderbar berührt der Absatz über das Scherzo der Neunten, der beginnt: „Der zweite Satz nähert sich der Freude schon mehr“ und dann behauptet, daß am Schlusse des Hauptteils „fröhlichster“ Tumult herrsche. Auch von einer „fidelen“ Tanzweise hier zu sprechen, erscheint arg deplaciert. Die Rezitativbässe des Finale sind die „Väter des Orchesters“, das Freudenthema wird — sehr merkwürdig — gleich nach seinem Erscheinen „in einer Fuge“ durchgeführt. Sollten das nicht Variationen sein? Und wie aus einem Schüleraufsatz klingt es hier, wenn man liest: „Besonders wehevoll und hinreißend sind die Momente, in denen sich Beethoven dem Sternenzelt und dem himmlischen Vater nähert, der darüber wohnt“. Hat das wirklich ein Hermann Kretzschmar geschrieben? Jedenfalls steht dieser lapidare Satz an einer Stelle seines Buches, auf die alle Augen gerichtet sein müssen.

Berlioz kommt bei Kretzschmar sehr schlecht weg. Das Buch spricht von der „vollständigen Geschmacklosigkeit“ seiner Programme. Berlioz sei der Meyerbeer der Oper, was offenbar ein sehr abfälliges Urteil sein soll, er sei abhängig vom „gemeinen Effekt“. Von seiner Orchestertechnik erfährt man nicht viel mehr, als daß er die Symphonie „mit dem halben Orchester der Wachtparade“ bereichert habe. Der Hexensabbat der *Phantastique* ist „ästhetisch abstoßend“. Man wird mit diesen wunderlichen Ansichten nicht rechten wollen. Ebensowenig wenn bei Gelegenheit von Richard Strauß' Symphonie „Aus Italien“ das *Funiculi ein Gassenbauer* genannt wird, dessen Erfinder, das italienische Volk, „von den beiden Geistern der Operette und der Degeneration getrieben“ sei. Auch daß Mahler, vor allem mit seiner wundervollen Vierten Symphonie, durchaus mißverstanden wird, sei nur eben konstatiert. Dieses seelischschöne, wahrhaft geniale Werk wird „das äußerste“ genannt, „was in symphonischer Form an Parodie, an Hohn und Spott möglich scheint“.

Diese Beispiele ließen sich häufen. Auch beim Kapitel Brahms findet man viel Sonderbares. So, wenn das chromatisch aufsteigende Motiv der ersten Symphonie in maßloser Übertreibung als eine *idée fixe* proklamiert wird, obwohl es doch nur recht sekundär bleibt. Oder wenn man in der Besprechung der wunderbar friedlichen zweiten Symphonie dieselben Klischeeworte von „empörter Leidenschaft“, von „Resignation“ und „ungelöstem Rest pessimistischer Elemente“ findet, die sonst die wichtigste Tragik ebenfalls umschreiben müssen. Aber genug davon. Was hier an Kretzschmars großem Werk ausgesetzt wurde, soll seinen Wert nicht mindern. Vielmehr soll es behilflich sein, solche ihm noch anhaftenden Schlacken vollends zu beseitigen. Eine so umfassende Arbeit wie diese kann unmöglich sogleich bis in alle Einzelheiten durchgefeilt vor dem Leser stehen. Daß man den Finger auf die Schwächen lege, ist Pflicht. Denn nur so kann es geschehen, daß das beste Buch, das wir in dieser Art haben, sich auch der Grenze des Bestmöglichen so weit nähert, als es irgend denkbar ist.

Dr. Ernst Neufeldt

378. Edgar Istel: Das Libretto. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig. (Brosch. Mk 3.—.)

Ein ungemein wertvolles Buch, inhaltsreich und belehrend; endlich einmal eine Arbeit über den wichtigen Stoff, in der theoretische Gründlichkeit und praktischer Nutzen einander wirklich völlig das Gleichgewicht halten. Seit Bulthaupt's „Dramaturgie der Oper“ ist das Wesen des musikalischen Dramas nicht zum Gegenstand einer ausführlichen Untersuchung gemacht worden. Istel, der über reiche Erfahrung verfügt, hat es zuwege gebracht, dem schwierigen Problem von der richtigen Beschaffenheit des Textes zu einem musikalischen Drama auf den Grund zu gehen. Seine ohne jeglichen Ballast von Gelehrsamkeit und überflüssigem Beiwerk vorgebrachten Darlegungen verdienen die größte Beachtung seitens der Kunstfreunde ebenso wie seitens der schaffenden Künstler. Nach einem, den Operntexten seit Gluck gewidmeten, sehr lehrreichen Rückblick betont der Verfasser die Bedeutung Lortzings

für die Entwicklung des richtigen Verhältnisses zwischen Text und Musik. Jeder, der weiß, wie albern auch heute noch über Lortzings „Kapellmeisterkunst“ von gewisser Seite abgeurteilt wird, muß es freudig begrüßen, daß Istel dartut, wie gerade Lortzings ausgezeichnete Bühnenkenntnis und sein praktischer Blick es gewesen sind, die ihn zum Textdichter und Musiker in einer Person werden ließen und ihn so zum Vorarbeiter Wagners machten. Hat doch Wagner nach seinem eigenen Bekenntnis sich an Lortzings Vorbild geschult! Indem Istel das Verfahren Glucks, Mozarts und Lortzings bespricht, entwickelt er den Wert der „Theaterwirksamkeit“ eines Textbuches, auf die im Grunde alles ankommt, und geht dann auf die Tätigkeit Wagners über, der für alle diejenigen Musiker, die nicht ihre eigenen Librettisten sein können, das Zusammenarbeiten mit einem Dramaturgen (nicht einem beliebigen sogenannten „Dichter“) empfohlen hat. „Wie gelange ich zu einem guten Opernstoff?“ ist die Frage, die Istel weiter aufwirft und mit vollem Recht mit den Worten beantwortet: „Absichtslos findet der wahre Dramatiker seine besten Stoffe!“ Als erste Vorbedingung bezeichnet er „eine abwechselungsreiche, spannende Handlung“ und betont in seiner Untersuchung sehr richtig immer wieder das Erfordernis der Bühnenwirkung. Die größten Schwierigkeiten bietet die Anwendung der allgemeinen dramaturgischen Gesetze auf den Text eines Musikdramas — in dem diesem Punkt gewidmeten Abschnitt („Konstruktive Gesetze“, S. 61 bis 168) sehe ich den besten und ergebnisreichsten Teil von Istels Arbeit. Istel warnt vor der immer neuen Bearbeitung von Meisterwerken zu musikalischen Zwecken; er hat ganz recht, auf Lortzing hinzuweisen, der „verschollenes Mittelgut“ zur Behandlung empfahl. Ferner betont er die Notwendigkeit einer anschaulichen Handlung; die Beschränkung auf das absolut Notwendige; die Zusammendrängung der Handlung auf die mindeste Anzahl von Akten; den ungeheuren Wert, den dramatische Technik und Bühnenkenntnis für den Verfasser eines Textbuches besitzen; ausführlich wird die Kunst des Charakterisierens besprochen. Die theoretischen Auseinandersetzungen — die übrigens sehr frisch und anziehend geschrieben sind — gehen Hand in Hand mit der Besprechung von praktischen Beispielen, und das verleiht dem Buche einen ganz besonderen Wert. Es ist natürlich, daß die Werke Wagners hier am meisten und häufigsten herangezogen werden mußten. In der ausführlichen dramaturgischen Analyse von Daponte's Libretto zu Mozarts „Le nozze di Figaro“ faßt Istel das in den früheren Kapiteln Gesagte noch einmal zu einer Einheit zusammen, und indem er seine Gedanken auf ein bis ins einzelne zergliedertes Werk anwendet, bietet er eine Leistung, die insbesondere für Komponisten außerordentlich viel wertvolle Anregungen und Richtlinien enthält. Ich wünsche dem sympathischen Werkchen die größte Verbreitung in den Kreisen der Künstler und Kunstfreunde; seine Lektüre kann nur Gutes stiften.

Dr. Egon v. Komorzynski

379. Friedrich Kerst: Die Erinnerungen an Beethoven. 2 Bände. Mit mehreren Abbildungen auf Tafeln. Verlag: Julius Hoffmann, Stuttgart. (Preis geb. Mk. 9.—.)

Wahr und lebendig tritt uns die Welt Beethovens entgegen in den zahlreichen Berichten seiner Zeitgenossen, deren Erinnerungen schon frühzeitig niedergelegt wurden. Friedrich Kerst, durch frühere Arbeiten als erfolgreicher Beethoven-Forscher bekannt, hat es unternommen, diese neu zu sammeln und vollständig herauszugeben. Sein Plan fand die Unterstützung zahlreicher Sachverständiger, und er selbst scheute keine Mühe, die zuverlässigsten Quellen aufzufinden und dadurch wesentliche Irrtümer zu berichtigen, die seit Jahren arglos weiterverbreitet worden sind. Ungefähr 140 Zeitgenossen Beethovens, seine Lehrer, Freunde und Besucher kommen in seinem Buche zu Wort; der Herausgeber erläutert ihre Äußerungen und Erzählungen durch knappe Einleitungen und reiht sie zu einer fast lückenlosen Kette aneinander. Dadurch rückt uns das Bild Beethovens in seinen Einzügen nahe und gewinnt Leben. Wir erhalten Einblicke in des Meisters oft seltsam ungeordnete Lebensweise, lesen Berichte von Männern und Frauen, die unter dem unmittelbaren Eindruck seiner eigensten Kunstäußerungen, seines Klavierspiels, seiner Improvisationen standen. Beethovens hitziges Temperament und kräftiger Humor führen in seinen glücklicheren Tagen zu den heitersten Zwischenfällen; später ergreifen uns die Schilderungen der namenlosen Qualen, die das frühe Gehörleiden dem zu Einsamkeit verurteilten Mann auferlegte. Wertvolle Zeugnisse, die seither teils unbekannt, teils vergessen waren, ergänzen unser Wissen von Beethovens künstlerischen Absichten und Anschauungen und werfen Streiflichter auf einzelne seiner Werke. Es wächst durch die Kenntnis des Menschen Beethoven Bewunderung und Verständnis für sein Genie. Das Werk ist gut ausgestattet. Eine Anzahl Abbildungen, darunter die nach dem Leben modellierte Kleinsche Beethoven-Büste schmückt die beiden Bände, denen ein Sachregister angehängt ist.

Richard Wanderer

MUSIKALIEN

390. **Karl Scheidemantel**: „Meisterweisen“. 6 Bände. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig. (je Mk. 4.—)

Der bekannte Kammersänger bietet in dieser sechsbändigen Sammlung je 100 Lieder der verschiedensten Meister des Liedes, der Ballade und der Oper. In erster Linie wendet sich Scheidemantel (laut Vorwort) an die Kreise der Gesangstudierenden resp. Stimmbildner. Daher die Einteilung der Lieder und Gesänge in solche für Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton und Baß. Überdies sind die einzelnen Bände progressiv geordnet und mit Merkzeichen versehen für die atemtechnische und dynamische Ausführung. Die stimmtechnischen Pausen vermerkt Scheidemantel mit folgenden Zeichen: γ (voller Atem), γ (Hilfsatem) und \parallel (absetzen, ohne Atem zu nehmen).

Was diese rein gesangstechnische Seite der vorliegenden Ausgabe angeht, so kann ich mich (mit wenigen Ausnahmen) ganz auf Seiten des Herausgebers stellen. Nicht so in puncto phraselogischer Bearbeitung. Da hätte denn doch mancherlei anders ausfallen können. Die Agogik

ist beispielsweise kaum beachtet, und wenn schon, so doch nicht feinsinnig genug. Auch stilistisch ist (besonders bei den älteren Meistern) zu wenig „bearbeitet“ worden. Es wurde viel zu viel zusammengestellt. In einer Studien-Ausgabe soll aber speziell auf alles geachtet werden, denn der Schüler soll ja an Hand der gleichen Ausgaben lernen, richtig und schön zu singen! Wie aber kann er dies erlernen ohne die notwendige, gründliche Unterweisung. Bezüglich der Melismatik tappt auch der Herausgeber im dunkeln, wie seine diversen Anmerkungen betreffs Ausführung namentlich der langen Vorschläge bezeugen. Wie kann man beispielsweise folgende Stelle:



so ausführen lassen:



Wo soll denn da die „Verzierung“ sein, frage ich? Wo der „Vorschlag“? Muß diese Stelle nicht unbedingt so ausgeführt werden:



Dann erst haben wir einen effektiven „Vorschlag“, dessen Wesen (bekanntlich) darin besteht, daß die akzentuierte Note die rhythmisch gekürzte ist! Man sollte in Sängerkreisen baldigst einig werden über derartige elementare Fragen in der Kunst des musikalischen Ausdrucks. Über Weiteres diesbezüglich mich hier zu verbreiten, würde den Rahmen eines Referats überschreiten. — Neben bekannten Liedern finden sich auch einige unbekanntere und ganz unbekannte (Kücken: „Die Welle rauscht“; Esser: „Des Sängers Fluch“; Brückler: „Lieder Werners“. Bd. V). Die beiden erstgenannten sind kaum ernst zu nehmen, und dieser Liederzyklus von Brückler ist auch nichts Außergewöhnliches. Formell, „an sich“, sind sie ja mitunter recht nett gemacht, aber die Erfindung darin ist so überaus dürftig, daß der Herausgeber besser daran getan hätte, statt dessen andere Komponisten zu berücksichtigen. Richard Wagner ist auch mit einigen Gelegenheitskompositionen vertreten: „Der Tannenbaum“, „Die beiden Grenadiere“ (Bd. V), beides unselbständige Jugendwerke, zu deren Begleitungsfiguration namentlich C. M. von Weber Pate gestanden, und die in ihrer Diktion kaum den nachmaligen großen Tonheros verraten. Wozu Vergangenes mit Gewalt in die krasse Tageshelle der Gegenwart zerren? Wagner selber würde sich das bestens verbitten. Und mit Recht. — Die Sammlung kann ich jedenfalls (wenn auch in mancherlei nur bedingt!) allen Sangesfreudigen empfehlen, da sie eine große Anzahl der besten Werke unserer zahlreichen Vokalliteratur vereinigt und daher eine bequeme Auswahl garantiert bei einem verhältnismäßig geringen Preise. Damit hat sich der Verlag des Dankes Vieler versichert.

381. **Max Laurischkus:** Fünf Lieder für dreistimmigen Frauenchor mit Klavierbegleitung. op. 24. Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin-Leipzig. (Partitur Mk. 2.50, Stimmen je 50 Pfg.)

In diesen Chören hat der Komponist nicht sein Bestes gegeben. Mag sein, daß ihm das Chormilieu ein fremdes Gebiet ist. Jedenfalls sind alle fünf Chöre („Warte noch“, „O süße Mutter“, „Ich hör' ein Vöglein locken“, „Sing' mit Sonnenaufgang, singe“, „Das Zigeunermädchen singt“) recht primitiv erfunden und ebenso gearbeitet. Die Begleitung dagegen ist korrekt und modern. — Vor allem hätte der Komponist es unterlassen müssen, die Singstimme zu viel in Parallelbewegung (bes. $\frac{3}{4}$ -Akkorde) zu führen. Auch sonst finden sich noch mancherlei Anklänge an bekanntere Frauenchorliteratur, die mich wohl nicht fehlgehen lassen in der Vermutung, es hier mehr mit einer Chorstudie zu tun zu haben. Hoffen wir also, daß Laurischkus, der ja längst bewiesen hat, daß er „etwas zu sagen“ hat, uns bald mit reiferen Sachen dieser Kompositionsgattung erfreut. Interessenten finden, wie gesagt, fünf kleine, anspruchslose und mittelschwer ausführbare Gesänge mit entsprechender Wirkung.

382. **Dirk Fock:** Fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavier. op. 5. Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin-Leipzig. (Mk. 2.50.)

Der Komponist hat ohne Zweifel eifrig studiert. Sein Opus macht, abgesehen von einigen zu offenbar gesuchten, „modernen“ Harmonieverrenkungen, keinen üblen Eindruck. Jedenfalls bemüht sich Fock — und zum Teil mit bestem Erfolge — die sprachliche Akzentuation mit der kompositorischen in Einklang zu bringen. Die Deklamation wird dadurch gehoben, das Ganze macht einen durchdachten Eindruck. Nur vermisse ich noch vielfach Pausen im Text, wo solche für das Verständnis zu fordern wären. Andererseits bestehen solche zu Unrecht. Und dann stehe man zur dissonanten Harmonik wie man wolle, aber das wird jeder vernünftige, ästhetische Musiker zugeben, daß man unmöglich der Singstimme eine Struktur geben kann, die in gar keinem Verhältnis zur harmonischen Entwicklung steht, lediglich um der — Struktur willen. Ein Lied, das ein Kunstwerk sein will, muß aber Melodie und harmonische Illustration dermaßen verbinden, daß man sie ohne weiteres als organisch empfindet. Sonst steht entweder die Melodie oder die Begleitung dieser auf „Kriegsfuß“ mit den unumstößlichen Formgesetzen der Kunst. Fock scheint vorläufig noch im ersten Entwicklungsstadium zu sein. Diesen Eindruck gewähren die Lieder auf Schritt und Tritt. Die musikalischen, die motivischen Ideen sind an sich wertvoll, und es steht wohl außer Zweifel, daß der gewiß noch junge Tonsetzer zu den besten Hoffnungen berechtigt.

Carl Robert Blum

383. **Gottfried von Lingen:** Eine kleine Nachtmusik für Klavier, Violine und Violoncello. op. 5. (Mk. 4.—) — Drei Lieder für eine Singstimme mit

Klavierbegleitung. op. 6. (Mk. 1.50). — Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung nach Texten von Paul Verlaine. op. 7. (Mk. 2.—) Odeon-Verlag, München.

In seinem ganz entzückenden Kammermusikwerkchen zeigt sich die glückliche Natur dieses ebenso geschickten wie gemütvollen Komponisten am schönsten. Unbekümmert um sogenannte wichtige Ideen fließen die Motive dahin, bilden sich weiter fort und enden wohltuend, wie man es leichten Herzens erwartet. Die Musik an sich ist feinfühlig in der Arbeit und bei aller temperamentvollen Jugendlichkeit lieb und meisterlich bedacht. Oft allerdings zu „meisterlich“. Da nämlich, wo (wie vor allem im Schluß-Allegro) der Lehrer Brahms zu stark herauschaut. Aber was soll bei einem solchen op. 5 das Deuteln! Ein Musiker von echtem Fleisch und von echtem Mut ist vor uns — das ist vorerst genug. — Der Mut zeigt sich namentlich in den Liedern, die mehr als das Kammerstück auf Neues aus sind. Bisher nicht gerade mit Glück: weder in op. 6 noch in op. 7. Nicht daß diese Lieder teilweise dem Vortragenden große Schwierigkeiten bereiten, so daß sie einfach zu eigensinnig, zu wenig sachlich-subjektiv den Gehalt darstellen. Es fehlt ihnen die feste Struktur, und je mehr der Komponist in die unendliche Strömung des Erlaubten und Möglichen gerät, desto weniger denkt er an den idealen Hörer. Ich bin nicht im Zweifel, daß die künftigen Gesangswerke sich einer ruhigeren Art der Darstellung befleißigen werden. Auch hier wird Brahms lehren: eigen und doch normal, reich und doch zugänglich zu sein.

Arno Nadel

384. **Philipp Gretscher:** Vier Männerchöre feierlichen Charakters. op. 80. (je Mk. 1.80.) — Zwei Gesänge für Männerchor. op. 81. (Mk. 2.— und Mk. 1.40.) — Zwei Lieder für dreistimmigen Frauenchor und Klavier. op. 82. (Mk. 1.60 und Mk. 1.80.) — Altfranzösischer Tanzreigen für zweistimmigen Frauenchor und Klavier. op. 83. (Mk. 1.40.) Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

In Philipp Gretschers Chorkompositionen hat man durchweg gute Gebrauchsmusik vor sich. Die melodische Erfindung ist sympathisch, ungezwungen und doch trotz ihrer einfachen Linienführung persönlich. Den Chorsatz beherrscht der Komponist musterhaft. Die einzelnen Stimmen sind sorgsam bedacht. Aus op. 80 wird No. 3 „Gebet auf den Bergen“ von besonders packender Wirkung sein. op. 81 No. 1 „Ins Meer hinaus!“ wird sich durch seine Frische viele Freunde erwerben. Den Frauenchor hat Gretscher schon früher mit reizvollen Gaben beschenkt; sein op. 82 bringt wieder äußerst stimmungsvolle Musik, die sich sogleich einschmeichelt. Von praktischem Wert ist, daß alle diese Chorwerke harmonisch klar aufgebaut und im wirklichen Gesangsstil geschrieben sind.

Walter Dahms

KONZERT

LONDON (Mai und Juni): A. Orchesterkonzerte. Dem überaus fleißigen Queen's Hall Orchestra verdankt man drei Recitals. Die beiden ersten standen unter Henry J. Wood's bewährter Führung. Neben Kompositionen der Engländer Arnold Bax und Percy Grainger bekam man Debussy's hier sehr beliebtes Orchesterstück „L'Après-midi d'un Faune“, die instrumental glanzvolle und äußerlich blendende, musikalisch jedoch nicht sehr bedeutende Novität Igor Stravinsky's „Feuerwerke“ (letztere zum drittenmal innerhalb kurzer Zeit) und Schumanns Klavierkonzert in a-moll zu hören, letzteres von Ernst v. Dohnányi prachtvoll vorgetragen. Erwähnt sei noch die lebenswichtige neue Suite Dohnányi's, die dieser selbst dirigierte. Das Stück hat sich auf dem Programm der Wood-Konzerte einen dauernden Platz errungen. Im zweiten Recital ward uns wieder der erlesene Genuß zuteil, Fritz Kreisler nicht nur in dem vollendet klassisch gespielten Beethoven-Violinkonzert, sondern auch im dreisätzigen Violinkonzert Edward Elgars zu hören, welch letzteres schon mehrere Jahre nicht aufgeführt worden ist. Nur ein so wunderbar abgeklärter und doch virtuoser Künstler wie Kreisler, der das edle, resignationserfüllte Werk vor etwa einem halben Jahrzehnt auch aus der Taufe gehoben, konnte den enormen Schwierigkeiten des Soloparts gerecht werden und seine zahllosen Schönheiten im blendendsten Lichte erstrahlen lassen. Abgesehen vom zu lauten Blech hielt sich auch das Orchester vortrefflich. Am Schluß kam es zu außerordentlichen Ovationen für Elgar und seinen glänzenden Interpreten. Nicht nur gehören der erste Satz und die wundervolle Coda des dritten zu dem tiefstinnigsten, was Elgar geschaffen, der langsame zweite ist zweifelsohne eines der schönsten und dauerndsten Kinder seiner Muse und spielt sich einem besonders durch die Meisterschaft Kreislers dauernd ins Gemüt. Das dritte Recital des Queen's Hall Orchestra leitete Artur Bodanzky, der an der Covent Garden-Oper mit großem Erfolg gastierte. Er spielte mit schönem Feuer Auszüge aus „Parsifal“; in der „Herzeleide“-Musik sang Miß Carrie Tubb die Kundry. Das New Symphony Orchestra mit Landon Ronald an der Spitze trug Tschaikowsky's hier entsetzlich abgespielte „Pathétique“-Symphonie glänzend vor. Im Lisztschen Klavierkonzert produzierte sich Mark Hambourg. Als Novität bescherte Ronald das Glière'sche Orchesterarrangement des „Tanzes der Bocksfüßler“ von Ilja Satz, das man äußerlich höchst bestechend und interessant, innerlich aber nicht bedeutend fand. In einem weiteren Konzert unter Ronald an der Albert Hall zeichnete sich die hier sehr verehrte Melba aus. Mit großem Enthusiasmus wurden in einem Konzert an der gleichen Hall die Liedersängerin Maggie Teyte, Fritz Kreisler und Wilhelm Backhaus aufgenommen. Das London Symphony Orchestra kann trotz seiner konservativen, novitätenfeindlichen Politik neuerdings einen überaus starken Zulauf verzeichnen. Ein Wagner-Programm unter Mengelbergs hinreißender Führung gipfelte in der Wiedergabe der „Götter-

dämmerungs“-Schlußszene (Agnes Nicholls als Brünnhilde). Im folgenden Recital trug Mengelberg schwunghaft „Don Quixote“ von Richard Strauß vor und wurde von Patterson Parker im Cellosolo wirksamst unterstützt. Neben Saint-Saëns Klavierkonzert No. 2 in g-moll (Enid Brandt am Flügel) vervollständigten die „Sommernachtstraum“-Ouvetüre und „Jupiter“-Symphonie das Programm. Ein weiteres Wagnerkonzert des gleichen Orchesters stand unter Leitung Camilieri's. Florence Macbeth's glänzende Koloraturstimme trug Soli mit schönem Erfolge vor. Ein überaus begeisterter Empfang wurde wieder Nikisch bereitet, der drei Konzerte des genannten Orchesters leitete. Nicht allein Haydn, Schubert, Beethoven (die „Siebente“), Mozart, Wagner, Strauß („Till“, „Eulenspiegel“ und „Don Juan“), Elgar („Enigma-Variationen“) hat er mit dem ihm eigenen Feuereifer zu Gehör gebracht, auch eine wundervolle, tiefempfundene Wiedergabe von Brahms' Erster Symphonie in c-moll verdankt man ihm. In dem zweiten Recital unter seinem Taktstock ließ sich nach langer Pause Paderewski wieder hören, welcher enthusiastischen Beifall fand, der jedoch mehr dem Künstler selbst als seinem nicht sehr bedeutenden Klavierkonzert in a-moll galt. Das London Symphony Orchestra ließ sich auch in drei von Emil Mlynarski dirigierten Konzerten slawischer Komponisten hören. Hierbei kamen Wischnegradski, (Symphonie in A), Karłowicz, Rimsky-Korssakow und Paderewski zu Worte. Ernst Schelling interpretierte mit Feuer die „Polnische Phantasie“ des letzteren und das Klavierkonzert Rimsky-Korssakow's. Die Werke enthielten neben vielem Wertvollen auch viel Unbedeutendes. Ein ganzes Programm war Glazounow gewidmet, dessen kraftvolle Vierte Symphonie und Violinkonzert in a-moll starken Eindruck hinterließen. Das 28. jährliche Konzert des tüchtigen South Hampstead Orchestra, das zum größten Teil aus Damen besteht, brachte unter Leitung von Mrs. Julian Marshall Brahms' Vierte Symphonie und Bruch's g-moll Violinkonzert (Isolde Menges im Geigenpart) zu Gehör. Robert Maitland produzierte sich in Liedern. Zuletzt sei noch eines der schönsten Konzerte und das letzte der beiden Monate besprochen: das des Queen's Hall Orchestra unter Richard Strauß. Der 50. Geburtstag des Komponisten ist in den maßgebenden hiesigen Musikkreisen mit vielem Enthusiasmus gefeiert worden. Der Empfang Strauß' in der Queen's Hall war ein überaus begeisterter, und die rauschenden Ovationen zum Schluß gestalteten sich nicht minder herzlich. Die aufrichtige Bewunderung galt auch dem Dirigenten Strauß. „Tod und Verklärung“ und „Don Juan“ hat man wohl kaum mit stärkerem Gefühlsausdruck und höherem Schwung hier vortragen gehört. Prachtvoll wirkte Mozarts g-moll Symphonie. Elena Gerhardt trug Strauß'sche Lieder mit Orchesterbegleitung vor. Die beliebte Künstlerin feierte einen neuen Triumph. — Mehrere Tage vorher hatte der „Music Club“ Strauß in den Grafton Galleries als Gast empfangen und ihn mit Ehren überhäuft. Viele der bedeutendsten britischen und ausländischen Musiker, die in der Themsestadt leben oder hier anwesend waren — dar-

unter Debussy, Ravel, Mlynarski, Stravinsky — hatten sich eingefunden. Arthur Nikisch dirigierte außer dem „Siegfried“-Idyll auch die Bläser-Serenade Strauß'. Elena Gerhardt sang, von ihm begleitet, Lieder des Komponisten. Außerdem akkompanierte Strauß selbst Lady Speyer, die seine Violinsonate vortrug. Die bekannte Schauspielerin Lena Ashwell erfreute durch ihre Rezitation von Uhlands „Schloß am Meere“ in der englischen Übersetzung Alfred Kalischs. — B. Chorkonzerte. Die Orpheus Choral Society unter Claud Powell führte zwei interessante Werke auf: Walford Davies' „Everyman“ („Jedermann“) und Ernest Walker's „Ode to a Nightingale“ („Ode an eine Nachtigall“ — nach Keats berühmtem Gedicht), deren Individualität noch nicht die richtige Würdigung erfahren hat. Die Soli waren mit Ada Forrest, Frank Mullings und Thorpe Bates gut besetzt. Die drei Teile von Coleridge-Taylor's „Hiawatha“ brachte die rührige Alexandra Palace Choral and Orchestral Society, von Allen Gill geführt, zu Gehör. Welche besondere Pflege im Britenreiche dem Chorgesang zuteil wird, ja daß es geradezu das klassische Land dafür ist, bewies die Riesenaufführung des „Imperial Choir“ an der Albert Hall. Diese aus 2000 Stimmen bestehende, vortreffliche Vereinigung, die der energische Dr. Charles Harriss zusammenhält, zeigte ihre Vielseitigkeit in Hymnen, Madrigalen, a capella-Chören, Balladen, Oden und Doppelchören in Werken von Mackenzie, Gibbons, Harriss, Parry, Bruch und Händel. Als Solist trat u. a. der Geiger Tivadar Nachéz auf, der den Violinpart im Nardini-Konzert spielte, das er für Geige, Klavier und Orgel arrangiert hat (Hamilton Harty am Klavier). An der gleichen Hall ließ sich der für ihre gewaltigen Raumdimensionen viel zu kleine spanische Chor Orfeó Català aus Barcelona (er besteht aus 200 Mitgliedern und wird von Lluís Millet geführt) in Bearbeitungen spanischer Volksweisen, Chören usw. und auch in Bach hören. Während den Spaniern manche künstlerische Ausführung der lyrischen Stellen nachzusagen ist, übertrieben sie an bewegteren und ließen im allgemeinen viel zu wünschen übrig, indem sie sich in den Tempi arg vergriffen und z. B. die große Bachsche Motette für Doppelchor „Singet dem Herrn“ in einem durchaus unrichtigen Geist interpretierten. Die Koloratursängerin Maria Barrientos und der begabte Geiger Joan Manén (er spielte das Mendelssohn-Konzert) sorgten für die Soli. Das mitwirkende New Symphony Orchestra stand unter der Leitung Camilieri's. Zuletzt erwähnen wir noch den sehr interessanten Recital der Oriana Madrigal Society. Auch diese Vereinigung tut viel Verdienstliches für den älteren und modernen Chorgesang. Mit Freude hörte man nicht nur Werke von Gibbons, Wilbye, Byrd, Morley, sondern auch Motetten, a cappella Chöre und Lieder von Stanford, Davies, Bantock, Gardiner und Harty. Dem umsichtigen Dirigenten C. Kennedy Scott gebührt hohes Lob. — C. Kammermusik-Konzerte. Ihre Zahl war Legion. Das London Trio spielte, unterstützt von Ernest Tomlinson und Claude Hobday,

Shuberts hier nicht oft gehörtes „Forellen-Quintett“. Mit schönem Erfolg produzierte sich wieder das begabte London String Quartet, das im Mai-Recital drei Klavierquintette (Brahms' op. 34, César Franck und Schumann op. 44) und im Junikonzert nicht nur Vaughan Williams' Phantasiequintett und Debussy's Quartett in g-moll, sondern auch Arnold Schönbergs Quartett mit Sopransolo op. 10 vortrug (erste Aufführung in England). Die hiesige Kritik ist der Ansicht, daß das letztgenannte Werk zum Teil von wundervoller Schönheit sei, zum Teil aber auch quälend wirke. Am höchsten schätzt man die beiden letzten Sätze ein. Die Aufnahme von Seiten des großen Auditoriums war günstig. Den Solopart sang Miss Carrie Tubb. Dunhill eröffnete eine neue Reihe englischer Kammermusik, wobei ihn das tüchtige Grimson Quartett unterstützte. Josef Holbrooke beschloß seine Konzerte durch eine Aufführung des e-moll Quartetts der feinsinnigen Komponistin Ethel Smyth und seiner „Vier Tänze für Klavier und Streichinstrumente“. Paul Kochanski (Geige) und Arthur Rubinstein (Klavier) brachten in ihren zwei Recitals nicht nur Brahms'sche und Beethovensche Violinsonaten zu Gehör, sondern auch die von Szymanowski (d-moll) und Korngold. Paul Draper sang den neuen Liederzyklus Szymanowski's „Des Hafis Liebeslieder“. Die „British Chamber Music Players“ zeigten ihr Können in der Wiedergabe von drei Klavierquintetten von James Friskin (c-moll), Schumann und Arensky. Mit großem Enthusiasmus wurden wieder die beiden Schwestern May (Geige) und Beatrice (Cello) Harrison aufgenommen. Ein interessantes Novitätenkonzert veranstaltete die Société des Concerts Français, wobei u. a. Vincent d'Indy's nationalgefärbte „Suite dans le style ancien“ (für Streichinstrumente, zwei Flöten und Trompeten) hier aus der Taufe gehoben ward. — D. Solistenkonzerte. In aller Kürze seien als die bedeutendsten hervorgehoben: Die Pianisten Alexander Raab, Frederic Lamond, Max Pauer, Robert Lortat, der einen interessanten Gabriel Fauré-Recital veranstaltete, Ernst v. Dohnányi (von Mainardi auf dem Cello begleitet), Pachmann, Fanny Davies; die Geigenkünstler Fritz Kreisler, Jacques Thibaud, Lady Speyer, Isolde Menges, Zimbalist, Sacha Culbertson, Anton Maaskov; die Liedersänger Paul Draper (Schubert-Programm), Dr. Theodor Lierhammer, Kennerley Rumford und Clara Butt, Mme Tetrzzini, die wieder einen außerordentlichen Erfolg davontrug, Gertrude Lonsdale, Eva Katharina Lißmann, die Moussorgky's charakteristische „Lieder und Tänze des Todes“ zum besten gab, Natalie Aktzéry (russische Lieder); Agnes Nicholls die von Hamilton Harty begleitet, sechs neue irische Lieder dieses Komponisten vortrug, die recht beifällig aufgenommen wurden; Frl. Mysz-Gmeiner, Miß Jean Waterson, Campbell Mc Innes und Elena Gerhardt, welch letztere, von Harty und Nikisch begleitet, außerordentlichen Enthusiasmus auslöste.

L. Leonhard

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 24 · ZWEITES SEPTEMBER-HEFT
13. JAHRGANG 1913/1914

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

... Muß das Vaterland drangvoll die Sturmflaggen hissen,
Ho heida! die Klinge der Scheiden entrissen.
Und droht es von Osten und dräut es von West,
Wir schlachten den Bären, den Hahn uns zum Fest.
Fällt neidisch uns an auch die ganze Welt,
Sie lernt uns schon kennen, der Angriff zerspellt . . .

Detlev von Liliencron

INHALT DES 2. SEPTEMBER-HEFTES

AN UNSERE LESER

CURT RUDOLF MENGELBERG: Das Musikdrama als Kunstform

LEOPOLD HIRSCHBERG: Das Balladenbuch dreier Freunde

FRANZ DUBITZKY: Monotonie als Kunstmittel (Schluß)

REVUE DER REVUEEN: Aus Fachzeitschriften

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:

Lucian Kamieński, Hjalmar Arlberg, Walter Dahms, Ernst Schnorr von Carolsfeld, Carl Robert Blum, Arno Nadel

KUNSTBEILAGEN: Autographen von: Haydn: Österreichische Volkshymne; Heinrich Hoffmann von Fallersleben: Das Lied der Deutschen; Carl Wilhelm: Die Wacht am Rhein; Max Schneckenburger: Die Wacht am Rhein (2 Blatt); Carl Maria von Weber: Titelblatt der Sechs Gedichte aus Leyer und Schwert; Lützows wilde, verwegene Jagd (2 Blatt); Schwertlied; Reiterlied; Exlibris zum 51. und 52. Band der MUSIK

QUARTALSTITEL zum 52. Band der MUSIK

VERZEICHNIS DER KUNSTBEILAGEN zum XIII. Jahrgang der MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

Abonnementspreis

Wir liefern DIE MUSIK vom 14. Jahrgang ab mit Quartalsberechnung von Mk. 4.— (bei direkter Zustellung ins Inland Mk. 5.20, ins Ausland Mk. 6.—). Die bisherige Jahresvorausbezahlung lassen wir, um den Abonnenten eine jetzt jedenfalls willkommene Zahlungserleichterung zu gewähren, für den 14. Jahrgang in Wegfall kommen.

Verlag und Redaktion der MUSIK

An unsere Leser

Krieg und Kunst reimt sich schlecht. Und doch! Denken wir an den Verfasser von „Rembrandt als Erzieher“, der in seltsamen Bildern, aber geistvoller Erkenntnis Krieg und Kunst als die beiden untrennbaren Grundpfeiler germanischer Kultur bezeichnet hat, eine Feststellung, der sich keine deutsch empfindende Seele heute zu entziehen vermag, so dürfen wir getrost in zukünftige Zeiten schauen, getrost und beruhigt. Mehr noch: befestigt und stolz. Der lawinenartige Siegeszug unseres Heeres, die geniale Führung der Dirigenten dieses übergewaltigen Orchesters werden dem Deutschtum und seinem unaufhaltsamen Vordringen Aussichten eröffnen, deren Segnungen vorläufig unabsehbar sind.

Unsere Zeitschrift, nur vom Frieden lebend und der Kunst dienend, wird ihrerseits dazu beitragen, dem Deutschtum Stütze und Helfer zu sein und zu bleiben. Sie erwartet von ihren Freunden die bisherige Treue und weitere rege Mitarbeit an ihrer Entwicklung. Konnten die seit Ausbruch des Völkerringens erschienenen Hefte nicht ganz pünktlich, nicht in gewohntem Umfang erscheinen, wird beides auch für die ersten nächstfolgenden Hefte möglicherweise noch zu erwarten sein, so wissen wir, daß unsere Leser dafür Verständnis haben, ebenso wie wir überzeugt sind, daß sie darin keinen Grund sehen, unserem Unternehmen die altbewährte Gunst zu entziehen.

Und so, vertrauend auf den deutschen Geist, eröffnet die MUSIK mit dem nächsten Heft den 14. Jahrgang. Ein strahlender deutscher Name, zugleich ein Zeichen der Treue zu unserem Bundesgenossen, gibt ihm die Marke: Mozart.

Dringender als in Friedenszeiten ist es jetzt geboten, die Erneuerung des Abonnements pünktlich vorzunehmen.

Die Schriftleitung und der Verlag der MUSIK

DAS MUSIKDRAMA ALS KUNSTFORM

VON CURT RUDOLF MENGELBERG IN CREFELD

In der Zeit, als in Florenz die treffliche Gesellschaft des Herrn Johann Bardi, Grafen von Vernio, blühte, die nicht nur einen großen Teil des Adels, sondern auch die ersten Tonkünstler, geistreiche Männer, Dichter und Philosophen der Stadt vereinte, und ich sie öfters besuchte, habe ich aus ihren gebildeten Gesprächen mehr gelernt, als durch dreißigjährige Beschäftigung mit dem Kontrapunkt. Denn jene verständigen Herren ermunterten mich allezeit und überzeugten mich durch die einleuchtendsten Gründe, dergleichen Musik gering zu achten, welche die Worte nicht gehörig vernehmen lasse, Sinn und Versmaß verderbe, die Silben bald dehnend, bald verkürzend, um sie dem Kontrapunkt anzupassen, jenem Zerstörer der Poesie, sondern der Weise mich anzuschließen, die von Plato und den anderen Philosophen so sehr gelobt werde, indem sie bekräftigen, dreierlei sei in der Musik, die Rede zuerst, sodann der Rhythmus, zuletzt der Ton und nicht umgekehrt; einer solchen Ansicht beizustimmen, wenn ich wolle, daß die Tonkunst in der Hörer Gemüt dringe und jene wunderwürdigen Wirkungen erzeuge, welche alte Schriftsteller preisen und die sie bei den neueren durch den Kontrapunkt herbeizuführen außerstande sei. — Da ich mich nun überzeugte, daß Hervorbringungen im Sinne unserer Tage kein anderes Vergnügen bewirken als dasjenige, was durch die Harmonie dem Ohre allein gewährt wird, daß ohne das Verständnis der Worte das Gemüt [intelletto] nicht gerührt werden könne, kam mir der Gedanke, eine Art Gesang, gewissermaßen einer harmonischen Rede gleich, aufzuführen, wobei ich eine gewisse edle Verachtung des Gesanges an den Tag legte . . .“

Diese Vorrede Caccini's zu seiner 1681 erschienenen „Nuove musiche“, einer Sammlung kleiner Arien und Madrigale, wirft eine Frage auf, die seither fast alle, die sich mit der Ästhetik der Musik befaßten, immer wieder bewegt hat, und über deren Beantwortung man sich im Hinblick auf die musikalische Produktion letztvergangener Jahrzehnte und unserer Tage mehr denn je im Unklaren sein könnte. Es ist eigenartig zu beobachten, wie auf dem Gebiet der Musik im Laufe der Geschichte das Streben nach Verbegrifflichung dieser Kunst immer wieder wach wird, und wie jeweils eine Gruppe von Künstlern, die sich neben ihrem produktiven Schaffen zur ästhetischen Betrachtung ihrer Kunst hingezogen fühlen, dieses Ziel immer wieder aufgreift.

Caccini wendet sich lediglich gegen den Kontrapunkt als den „la ceramento della poesia“, er verlangt Melodie, die aus dem Text geboren ist. Er macht nicht nur Front gegen eine unsinngemäße Deklamation, gegen Verzerrungen des Textes, sondern er verlangt eine Art melodischer Sprache. Er verlangt, mit Wagner zu sprechen, eine „Vertiefung“ der Poesie durch die Musik.¹⁾ Wenn Caccini sagt, daß die Rede in der Musik zuerst sei,

¹⁾ Ich spreche hier bewußt nicht von der Bedeutung der Ideen Caccini's und jenes Künstlerkreises für die Entwicklung der Musik, sondern suche nur Prinzipielles klarzustellen.

zuzweit der Rhythmus und zuletzt der Ton, dann behauptet er mit anderen Worten, daß die Instrumentalmusik überhaupt keine vollkommene Musik sei. Er beruft sich auf Plato. Bei einer ästhetischen Wertung unserer Musik, wie sie sich aus dem Mittelalter heraus entwickelt hat, kann man überhaupt die Alten nicht als Zeugen anrufen; denn sie kannten reine Musik in dem Sinn gar nicht. Für unsere Musikkultur ist aber die Instrumentalmusik grundlegend.

Wenn Richard Wagner zweihundertfünfzig Jahre später seine Theorie vom Gesamtkunstwerk aufstellt, geht er vom selben Grundirrtum aus wie Caccini, um mit dem „Ring des Nibelungen“ schließlich in einer Art musikalischer Deklamation den Höhepunkt aller Kunst zu statuieren.

Die Kunstformen, in denen eine Vereinigung von Musik und Wort vor sich geht, sind: Lied, Oratorium, Oper und Musikdrama. Wir können die drei ersten der vierten gegenüberstellen. Denn ganz allgemein gesagt: Bei Lied, Oratorium und Oper ist die Musik Endzweck, beim Musikdrama das Drama. Daraus ergibt sich auch von selbst ein wesentlicher Unterschied im Entstehungsprozeß zwischen diesen beiden Gruppen.

Dieser verläuft theoretisch betrachtet beim Liede so: Der Komponist schöpft die Musik gleichsam aus dem Chaos und gestaltet sie nach ihren eigenen Gesetzen. Einen Text wählt er sich als „gleichnisartigen Ausdruck“ seiner Musik,¹⁾ wobei es gleichgültig ist, ob der Komponist den Text schon vorher kannte, oder ob er bei der Erfindung der Musik im Unterbewußtsein mitschwang. Wesentlich ist, daß er ohne Rücksicht auf außerhalb der Musik liegende Bedingungen schafft, und das Wort sich der Musik unterordnet. Es entsteht so ein vollständig neues Kunstwerk, das mit dem ursprünglichen Text wenig mehr gemein hat, in sich aber als musikalisches Kunstwerk vollendet ist. Darum versinnlicht der Ausdruck „ein Gedicht vertonen“ nicht den tatsächlichen Schaffensprozeß. Es entsteht jener Irrtum, als ob die Musik auf einen Text geschrieben würde. Der Text ist lediglich Symbol für die Musik. Wie oft fallen einem auf den Schwingen der Musik, irgendeiner eigenen oder fremden Melodie Worte zu, die diese Musik symbolisieren!

Für die Chorkomposition gelten die gleichen Bedingungen wie für

¹⁾ Diese Auffassung vertritt Nietzsche schon in seiner 1871 geschriebenen Abhandlung „Über Musik und Wort“. In ihr ist klar der Grund gelegt zu seinen späteren Ansichten über das Musikdrama. Dies kann nicht oft und scharf genug betont werden. Persönliche Rücksichtnahme auf R. Wagner und dessen Lebenspläne hatten ihn veranlaßt, große Teile seiner gleichartig entstandenen „Geburt der Tragödie“ nicht zur Ausführung zu bringen. Solche persönliche Rücksichtnahme mußte von selbst im Laufe der Jahre ausscheiden, da ja die Idee von entscheidender Bedeutung ist gegenüber der Person. Um so peinlicher berührt es, wenn offizielle Wagner-Biographen kleinliche persönliche Gründe oder Abnahme der geistigen Kräfte anzuhängen wagen, um Nietzsches geänderte Stellung zum Werke Wagners zu erklären.

die Komposition des Liedes. Damit ergibt sich aber auch, daß der Entstehungsprozeß des Oratoriums in seinen einzelnen Teilen prinzipiell der gleiche ist wie bei jenen Kunstformen, weil eben diese Formen die wesentlichen Teile des Oratoriums ausmachen. Was Richard Wagner in seinem „Beethoven“ von der „Missa solemnis“ (die erste Bemerkung allerdings vor allem in kompositionstechnischer Hinsicht) sagt, gilt in seinem Extrakt auch für die anderen Meister des Kirchenstiles:

„Die Gesangstimmen sind hier ganz im Sinne wie menschliche Instrumente behandelt, welchen Schopenhauer diesen sehr richtig auch nur zugesprochen wissen wollte: der ihnen untergelegte Text wird von uns gerade in diesen großen Kirchenkompositionen nicht seiner begrifflichen Bedeutung nach aufgefaßt, sondern er dient im Sinne des musikalischen Kunstwerkes lediglich als Material für den Stimmgesang und verhält sich nur deswegen nicht störend zu unserer musikalisch bestimmten Empfindung, weil er uns keineswegs Vernunftsvorstellungen anregt, sondern, wie dies auch sein kirchlicher Charakter bedingt, uns nur mit dem Eindrücke wohl bekannter symbolischer Glaubensformeln berührt.“

Wäre noch kurz die Bedeutung des Rezitativs zu berühren. Es bildet die Verbindung der Arien, Chöre und anderen musikalischen in sich abgeschlossenen „Nummern“. Das Rezitativ stellt lediglich eine Überleitung dar, musikalisch ist es ritual begrenzt und vermeidet in der Regel motivisch oder thematisch etwas zu binden. Es tritt eben hier das Wort (das Begriffliche) in den Vordergrund, gleichsam die Stimmung, aus der heraus die folgende Komposition zu verstehen ist, vorbereitend. Der Zweck des Rezitativs in der Oper ist derselbe. Auch hier soll es von der einen zur anderen „Nummer“ überleiten und zugleich die äußere Handlung fördern. Indem das eine Mal Bewegung und Handlung in den Vordergrund tritt, das andere Mal in Arien und Chören das Reinmusikalische die Vorherrschaft hat und die Handlung stillsteht oder nur ganz langsam vorwärts schreitet, entsteht jenes Ebenmaß künstlerischen Ausdruckes, das wir an den besten klassischen Opern bewundern. Vor allem ist dies der Fall bei den Werken Mozarts. Er wägt instinktiv die Momente (Handlung, Bühnenbild, Musik) gegeneinander ab, und in jeder Szene bewundert man sein sicheres Stilgefühl von neuem.

Daß weder das Oratorium, noch weniger aber die Oper als streng geschlossene Kunstform anzusprechen sind, darüber kann kein Zweifel bestehen. Jedoch besitzen Meisterwerke wie Bachs „Matthäuspassion“ oder Mozarts „Figaro“ einen solch einheitlichen Charakter in ihren einzelnen Teilen, daß der Eindruck eines streng-stilvollen Ganzen im Hörer wachgerufen wird. Es besteht allerdings die Möglichkeit (und tatsächlich geschieht es auch bei weitaus den meisten Aufführungen), selbst bei diesen beiden Werken einzelne, ja eine ganze Anzahl „Nummern“ zu streichen, ohne daß das Kunstwerk in seiner Form darunter leidet. Solche Striche sind bei einer Sonate oder Symphonie ihres inneren Aufbaues wegen immer

von Übel, bei Beethoven gar oder Brahms ausgeschlossen. Man denke sich in der Fünften Symphonie Striche! — Andererseits kann man auch aus Oratorien und Opern Arien, Duette oder Chöre herausgreifen und losgelöst völlig frei aufführen.

Wesentlich anders als bei Lied, Oratorium und Oper verhält es sich beim Musikdrama. Könnte man von einem in Töne umgewerteten Drama bei der Symphonie sprechen, für deren Struktur eigene, musikalische Werte bestimmend sind, indem aus einer musikalischen Idee (dem Thema) ein Gebilde herauswächst, das in sich Lebensfähigkeit besitzt und dessen jede Phrase sich aus der vorhergehenden musikalisch-logisch entwickelt — unsinnig wäre es, bei der Musik im Musikdrama von einer solchen Umwertung zu sprechen. Hier wird nicht ein Wert durch einen anderen ersetzt, sondern versucht, aus möglichst vielen Ausdrucksformen ein Ganzes zu schaffen. Jede Form hat aber ihr eigenes Gesetz; zwei Gesetze können nicht gelten, so muß das eine sich dem anderen unterordnen. Zu einer Handlung, die zuerst da ist und zugleich Endzweck ist, wird Musik hinzu komponiert (im Gegensatz zum Lied!). Die Musik muß dem Text dienen, indem sie den Ausdruck steigert (Wagner: „vertieft“). Bei diesem Abhängigkeitsverhältnis der Musik ist es natürlich, daß mit den dramatischen und szenischen Höhepunkten die musikalischen zusammenfallen, so daß, ganz im Gegensatz zur Oper Mozarts, starken Steigerungen und Höhepunkten lange und flache Strecken gegenüberstehen in unumgänglicher Unausgeglichenheit.

Wie es das Geschehen auf der Bühne erfordert, verleiht die Musik im Musikdrama einmal mehr dem Gefühl der handelnden Personen Ausdruck, das andere Mal illustriert sie äußere Geschehnisse — immer ist sie Mittel zum Zweck. Sie verliert die eigenen, ihrem Wesen entsprechenden Gesetze und ordnet sich dem Aufbau eines anderen Kunstwerkes (des Dramas) unter. Sie bedeutet nichts mehr als eine Umkleidung der dramatischen Handlung. Teils zeichnet sie leitmotivisch den szenischen und gedanklichen Gang der Handlung nach und sucht ihn zu verknüpfen, teils malt sie nur illustrierend aus. Die Musik im Musikdrama besitzt keinen inneren Halt. Irgendwelche szenischen Bedingtheiten können einer Reihe von Takten das Leben schenken. Ein langer Dialog, der für das Verständnis des Dramas vonnöten, muß „komponiert“ werden, weil die Musik doch nicht aussetzen darf. Die Dürftigkeit der Erfindung wird offenbar und die geknebelte Phantasie quälend (Walküre II. Akt, Dialoge zwischen Wotan und Fricka, Wotan und Brünnhilde). Die motivische Arbeit entspringt nicht den Bedingungen der Musik selbst und ihrer eigensten Natur, sondern richtet sich nach der Entwicklung der Handlung Wort für Wort: Die Musik im Musikdrama ist skelettlos.

So bedeutet das Musikdrama eine Negation der Fuge; denn das Wesen

der Fuge ist in der Musik begründete Geschlossenheit. Die Fuge ist die abstrakteste Kunstform und jeder begrifflichen Vorstellung abhold. Bach, ihr ewiger Meister, „der Tripelextrakt der Musik“ (Bülow). Denn: Kunst ist Form. Das Musikdrama ist eine Versündigung gegen den Heiligen Geist der Musik.

Es ist unter diesem Gesichtswinkel noch die Programmusik zu betrachten, ihr Verhältnis zur „absoluten Musik“ und zum Musikdrama. Wohl weitaus die meisten Kompositionen könnte man insofern mit diesem Titel belegen, als dem Komponisten irgendeine Idee oder ein Geschehen vorgeschwebt hat, das gleichsam das Symbol seiner Musik bedeutete — wie der Text beim Lied. Man pflegt eine Komposition aber erst dann mit „Programmusik“ zu bezeichnen, wenn die zugrundeliegende Idee, die Vorstellung, die den Komponisten bei der Arbeit geleitet hat, dem Stück als Programm beigegeben wird. Bei den meisten Werken ist das Programm, selbst wenn der Komponist es hinzugefügt hat, überflüssig; denn es verringert nur unsere Erlebnismöglichkeit. Darin besteht die Größe und eigenartige Gewalt der reinen Musik, daß der Komponist ein Gefühl (dies mag für ihn selbst konkrete Gestalt angenommen haben) zum Ausdruck bringt und das gleiche Gefühl im Hörer wachruft, ihm aber unendlichfache Möglichkeit läßt, dies Gefühl durch eine Vorstellung aus eigenem Erleben heraus in und nur für sich zu symbolisieren. Und jeder Hörer wird ein anderes Symbol finden. Daher kann jede frei erfundene, reine Musik jedem empfänglichen Menschen in jeder Stunde etwas sagen, und jeder einzelne wird eigene Symbole für die Töne finden. Jeder durch irgendein Erlebnis in einer Spannung befindliche Mensch wird jedem Tonwerk für sich irgendeinen Wert abringen; denn jedes Erlebnis (und je stärker es ist, um so mehr) enthält von jeder möglichen Empfindung ein Teil — Liebe, Verzweiflung, Schmerz, Lust — und jegliche Empfindung vermag Musik zu symbolisieren. Je größer aber eine Musik ist, desto umfassendere und tiefere Symbole wird jeder Affekt für sie finden. Bin ich verzweifelt, bin ich voll Ausgelassenheit, bin ich erschüttert — stets wird Beethovens Fünfte Symphonie Symbole in mir auslösen.

Legt der Komponist aber ein Programm fest, so kann trotzdem eine musikalische Form gewahrt bleiben und ein „interesseloses Wohlgefallen“ an dieser Form den Hörer schon erfüllen. Ich erinnere nur an Strauß' geniales Rondo „Till Eulenspiegel“, das man ohne Programm sicher ebenso genießen kann als mit Programm, oder an den „Tasso“ und „Les Préludes“ von Liszt. Auch in diesen Werken ist das Programm ein Symbol für die Musik. Ein Programmusikwerk wird erst dann eine Parallelerscheinung des Monstrums „Musikdrama“ sein, wenn die Musik nur nachzuahmen sich bestrebte und sich ihrer Form nach einem mehr oder weniger komplizierten Programm mit logischen Diskursen, allen möglichen Nebenhandlungen usw.

Satz für Satz unterordnete und gewissermaßen objektiviert ihre eigene Selbständigkeit aufgabe, wenn das Programm nicht mehr Symbol für die Musik, sondern ihr Zweck wäre. Das ist aber in dieser Konsequenz kunst-ästhetisch nicht denkbar, weil das Programm selbst kein lebendiger Bestandteil des Kunstwerks ist.

Es ergibt sich also für die „Programm Musik“ als Kunstform eine Mittelstellung zwischen Lied und reiner Instrumentalmusik. Der Komponist gibt zwar eine Idee oder ein Geschehen als Symbol bekannt, dieses Symbol wird aber nicht wie beim Lied Bestandteil des Werkes.

Man hat oft Programm Musik und Musikdrama, wohl ihres zeitlich verschwisterten Entwicklungsganges wegen, zusammen genannt. Aus dem Wesen der Kunstarten heraus läßt sich das keineswegs rechtfertigen. Denn das skelettlose „Musikdrama“ ist, wie wir sehen, ein Wesen von ganz einzig dastehenden Lebensbedingungen.

Eine Parallele zu der bildenden Kunst macht die Ungeheuerlichkeit des Musikdramas am klarsten. Die Gotik verbindet Architektur und Plastik, das Musikdrama Dichtung und Musik. Doch wir müssen der Architektur die Musik, der Plastik die Dichtkunst gegenüberstellen. Denn: Architektur und Musik gehen vom Übersinnlichen aus, Plastik und Dichtkunst vom Begrifflichen. In der Gotik ist die Architektur primär und grundlegend. Ihr wird das Begriffliche (die Plastik) — gleichsam geläutert — dienstbar gemacht. Auch in der Musik haben wir Erscheinungen ähnlicher Art. Stilistisch betrachtet können wir in Beethovens Neunter Symphonie das erhabenste gotische Musikwerk erblicken. Hier ist das Wort aus dem Geist der Musik heraus geboren, und das Begriffliche wächst geläutert aus dem Übersinnlichen. Auch die moderne Musikkritik hat ein in diesem Sinn echt gotisches Tonwerk zu verzeichnen. Ist Beethovens Neunte ein gewaltiger Dom, so ist Mahlers Vierte Symphonie eine entzückende gotische Kapelle. Beiden eignet das Himmelwärtsstrebende, das das Wesen der Gotik bedeutet.

Dieses Ragenden entbehrt das Musikdrama ganz. Es geht unter wechselweisem Aufsteigen und Abschwellen in die Breite. Obwohl sich Wagner darüber klar sein mußte, daß der Entstehungsprozeß eines Musikdramas sich wesentlich anders gestaltet, griff er in seinen theoretischen Begründungen einer neuen Kunst auf die Neunte Symphonie zurück. Aber gerade da sind in seinen Schriften die allerschärfsten Widersprüche zu finden, wo es sich darum handelt, festzustellen, ob im Musikdrama Wort oder Musik primär ist.

Wie könnte man den Stil des Musikdramas konsequent auf die bildende Kunst übertragen? Man stelle sich vor: ein Haus, das einen stilisierten Elefanten darstellt. Die Plastik (das Begriffliche) ist das Primäre, die Architektur das Sekundäre. Vielleicht kommt ein „genialer“ Architekt

noch auf diese Idee. Das Publikum, das das Sinnfällige sucht, wird dankbar sein; denn es wird die Baukunst haben, die es, wie das Musikdrama — versteht: Gotik mit umgewerteten Werten.

Architektur ist gestalteter Wille im Sinne Schopenhauers; analog Musik. Die Malerei wie die Plastik gestaltet Erscheinung. Sie erhebt sich in ihrer höchsten Form dazu, Gesetzmäßigkeit der Erscheinung zu gestalten; analog Dichtkunst. Es ist künstlerisch-ästhetisch undenkbar, den gestalteten Willen einem begrenzten Ausdruck dieses Willens unterzuordnen. Doch kann der gestaltete Wille sich der Erscheinung als Ausdrucksmittel bedienen. Dies ist der Fall in der Gotik und in der Neunten Symphonie.

Man hat unserer Zeit nicht mit Unrecht den Vorwurf der Stillosigkeit gemacht. Es ist nicht zu verkennen, daß wir in einer ausgesprochenen Übergangsperiode leben. Eine nie dagewesene Wirrnis von Stilen herrscht, auf schier unendliche Arten suchen wir unserm Empfinden Ausdruck zu geben. Man vergegenwärtige sich nur charakteristische Werke zeitgenössischer Künstler. Dichter wie Gerhart Hauptmann, Herbert Eulenberg, Hugo von Hofmannsthal und Thomas Mann gehören derselben Generation an, heterogene Charaktere unter den bildenden Künstlern wie Hodler, Liebermann und Klinger sind hochgeschätzt. Vielleicht die schroffsten Gegensätze findet man gerade in der Musik. Man stelle gegenüber: Strauß' „Rosenkavalier“, Regers Orgelfugen, Mahlers Achte Symphonie, Debussy's Stimmungsbilder, Schönbergs „Gurrelieder“. Ja, selbst innerhalb des Schaffens einzelner Künstler sind Gegensätze zu finden, die zu umklammern man eine Persönlichkeit kaum für fähig halten wird. Man stelle sich vor, daß derselbe Richard Strauß, der die „Elektra“, „Ein Heldenleben“ und die „Ariadne“ geschrieben hat, Mackays träumerische Verse „Morgen“ so unvergleichlich schlicht vertonte, daß Reger, der Meister der strengen Form, die „Romantische Suite“ und „Tondichtungen nach Böcklin“ schrieb, Werke, in denen das Thematische gänzlich hinter bunter Stimmungsmalerei verschwindet. Daneben erscheinen aber noch jährlich Hunderte Instrumentalwerke (Symphonieen, Sonaten, Quartette usw.) klassischen Stils, Musikdramen von Wagner-Epigonen, Lieder im Stil von Mendelssohn oder Brahms usw.

Wir suchen in unserer Zeit gern in jedem Werk die Persönlichkeit des Schöpfers. Dabei sind wir geneigt, das Formale möglichst zu übergehen und alle Freiheiten als notwendig für den Ausdruck künstlerischen Willens hinzunehmen. So entstehen viele Werke, bei denen sich Gedanke und Ausdruck, Inhalt und Form nicht decken. Wenn Haydn in einem Quartett die Durchführung einmal erweiterte, oder die festliegende strenge Form, einem künstlerischen Impuls folgend, irgendwie durchbrach, dann wußten seine Hörer zugleich: „Da ist Papa Haydn etwas Besonderes eingefallen“. Sie erkannten die „poetische Lizenz“ und empfanden die Notwendigkeit der Erweiterung der Form zum Ausdruck inneren Erlebens.

Welcher auch musikalisch gebildete Laie ist sich heute klar über die künstlerische Form eines Werkes, welcher Konzertbesucher ahnt nur den Bau eines Sonatensatzes?

In der Erkenntnis, daß das innere Erlebnis unaussprechlich ist, glauben viele Künstler die Form zerbrechen, auflösen zu müssen, um diesem Unaussprechlichen einen nur in etwa gemäßen Ausdruck zu geben. Und ist doch in der Tat die Form gerade die einzig mögliche Fassung dieses Unaussprechlichen. Projiziert auf unsere Vorstellungswelt wird das unendliche Gefühl zur Form.

Ernst Horneffer¹⁾ stellt in einem hervorragenden Aufsatz die Forderung eines religiösen Kultus als die Ausdrucksform für das Höchste. Seine Betrachtungen lassen sich analog auf die Kunst, im besonderen auf die Musik übertragen. Es heißt dort:

„Das Wort wird niemand als Ausdrucksform des religiösen Lebens vermissen wollen ... Die leidenschaftliche Kraft und Empfindung erzwingt Ausdruck und Form und so zunächst das Wort. Aber damit ist bereits der Kult gegeben. Denn das Zufallswort kann nicht die gleiche Wirkung ausüben wie das stilisierte, rituelle Wort. Es muß diesem den Hauptanteil an der religiösen Erziehung und Erweckung überlassen, muß hinter diesem zurückstehen. Wie wir heute im Individualismus schwelgen und alle Werte der Einzelpersönlichkeit zu gewinnen hoffen, so gehen wir in dem Triebe zur Vereinzelung weiter und weiter und gelangen zu einer überschwänglichen Schätzung des Augenblicks. Alles Objektive, Dauernde, Konzentrierte ist verpönt. Nur die ungezwungene, glückliche Inspiration des Augenblicks gibt uns die Gewähr für echte religiöse Empfindung. Wir glauben immer nur an die Wirkung des Überraschenden, Neuen, Eigenartigen, Unvorhergesehenen. Daß es eine viel mächtigere Wirkung des Bekannten, Gleichmäßigen, Immerwiederkehrenden, Objektivierten gibt, ahnt man heute nicht mehr. Alles soll frisch unmittelbar, neu geboren sein. Aber damit ist es auch der Schwäche und Zufälligkeit, der Bedingtheit, der augenblicklichen Stimmung überantwortet und kann sich nicht zu einer allgemeinen Wirkung, die in die Tiefe geht und Dauer hat, die den Menschen als Ganzes faßt und bestimmt, erheben. Die Worte der religiösen Zufallsrede fliegen an uns heran und fliegen wieder davon. Wir sind nach wie vor die Gleichen, und nur, wenn wir uns mit etwas Festem, regelmäßig Erscheinendem und vertraut Anmutendem verknüpfen, können wir die wahre Wirkung des religiösen Wertes verspüren. Beruht nicht jeder künstlerische Stil auf Wiederholung, auf der immer gleichen Wiederkehr einer typischen Form ...?“

Wie jenes „Zufallswort“, von dem Horneffer hier spricht, ist die musikalische Phrase im Musikdrama. Abhängig ist der musikalische Ausdruck von dem zufällig an dem Platz stehenden Wort, von dem zufälligen Begriff, der damit verbunden, von der zufällig notwendigen Bewegung oder Gebärde des Schauspielers. Für das Drama ist jenes Wort, jener Begriff, jene Bewegung Gesetz. Alle drei sind lebendige Faktoren des Kunstwerkes und logisch bedingt für seine Entwicklung. Indes die Musik wird durch das fremde Gesetz gezwungen zu folgen.

¹⁾ In der Monatsschrift „Die Tat“, V. Jahrg. Heft 4.

Wagners „Tristan und Isolde“ bewundern wir als ein aus dem Überschwang der Leidenschaft heraus geborenes Werk. Hier nimmt der schöpferische Genius den Hörer in seinen Bann, und willig versuchen wir der „unendlichen Melodie“ zu folgen, durch alle Labyrinthe glühenden Erlebens. Doch wer darf es wagen, sich über alle Form zu erheben?! Daß man den Mangel an musikalischer Form beim „Tristan“ weniger empfindet, liegt an dem lyrischen Charakter des Werkes, der die Musik vielfach als Endzweck erscheinen läßt und den Text zum Symbol für die Töne macht. Doch fehlt im großen auch dem „Tristan“ die musikalische Form. Wagner läßt der Glut seines Empfindens freien Lauf. Wir stehen im Bann eines fast übermenschlichen Sichhingebens und suchen zu vermeiden, stilkritisch zu werten.

Zum „Ring des Nibelungen“, „dem Kunstwerk der Zukunft“, muß man hingegen konsequent Stellung nehmen. Hier tritt die stilistische Unmöglichkeit eines „Musikdramas“ in helles Licht. Mag auch Wagner Kraft seiner schöpferischen Erfindung den Hörer über vieles hinwegtäuschen, mögen geniale Einzelheiten fesseln — was gegen das Musikdrama im allgemeinen einzuwenden ist, drängt sich immer wieder auf.

Vielleicht noch anschaulicher als an dem „Ring“ können wir uns an einem Werk aus der jüngsten Zeit den Nonsens des Musikdramas vergegenwärtigen, suchen wir nach einem Beispiel für das theoretisch Klar-gestellte. Bei dem Werk Wagners beherrscht doch den Hörer jene nun schon von der vorigen Generation übernommene Schätzung, die fast unbestritten um die Wende des Jahrhunderts das Feld behauptete. Und dann läßt die meisten die ganze mythologische Vorstellungswelt, jene Sagen, die Wagner tatsächlich durch seine Umkleidung zu neuem, fremdem Leben erweckt hat, den Kern der Sache nicht scharf erfassen. Indes ist da vor einigen Jahren ein Bühnenstück erschienen, das fast wie eine gut gelungene Karikatur des Wagnerschen „Gesamtkunstwerkes“ erscheint, das vom Publikum und einem großen Teil der Tagespresse nichtsdestotrotz ernst genommen wurde und wird. Es ist des Kapellmeisters Franz Neumann Oper „Liebelei“ nach dem gleichnamigen Schauspiel von Arthur Schnitzler. Man sollte es nicht für möglich halten, daß es ein Musiker — wenn er auch noch so routiniert ist! — wagt, jenes feine, echt wienerische Konversationsstück als Oper zu bearbeiten. Dabei hat der Komponist wenig am Text geändert, besonders die charakteristische leichte Dialogführung durchaus beibehalten. Da singt zum Beispiel Theodor Kaiser (Bariton) an einer Stelle: „Wir hassen nämlich die Frauen, die wir lieben — und lieben nur die Frauen, die uns gleichgültig sind . . .“ Das ist eine von den entzückenden Schnitzlerschen Antithesen von feiner Wirkung in der flüchtigen Konversation. Aber in Musik gesetzt — welch Unding! Eine bezeichnende Dialogstelle ist auch diese (man denke sich im Geist eine passende Musik dazu):

Fritz: So ... Ah, und da sind deine Bücher.

Christine: Die schau dir lieber nicht an —

Fritz: Warum denn? — Schiller ... Hauff ... das Konversationslexikon.
Donnerwetter! —

Christine: Geht nur bis G ...

Fritz (lächelnd): Ach so ... Wer ist denn der Herr da auf dem Ofen?

Christine: Das ist doch der Schubert.

Großer heiliger Schubert, dir läuft's gewiß kalt über. Da auf dem Ofen! — Man könnte das ganze Textbuch wiedergeben, wollte man noch andere Beispiele anführen; denn in diesem Stil geht es eben fort.

Es ist das Zeichen einer unglaublichen Geschmacksverbildung des Publikums, daß nicht bei der Premiere dieser „Oper“ gleich nach den ersten zehn Minuten das ganze Theater leer war, daß es vielmehr vielen Bühnen möglich war, das Stück mit teilweise großem Erfolg zu geben.

Prinzipiell geht in Wagners „Ring“ ja dasselbe vor sich, aber es erscheint dort alles wahrscheinlicher. Die Entrücktheit des Schauplatzes, die gehobene Sprache. Wagner ist auch nicht in solch hohem Grad an den Text gebunden, als jener Kapellmeister, der einen fließenden Dialog zu vertonen versucht. Es steht Wagner frei, hier und da der Erdschwere des Textes auf den Schwingen der Musik zu entfliehen. Es gibt selbst im „Ring“ Stellen, wo der Text Symbol der Musik wird und diese ein Eigenleben zu führen beginnt, um aber ach! zu bald wieder gefesselt abgeführt zu werden. Im ganzen ist es jedoch die Persönlichkeit, die selbst auf offensichtlichem Irrweg durch die Macht ihres Willens für Augenblicke zu überzeugen oder doch zu blenden weiß. Doch das alles ändert nichts an dem Tatbestand, daß hier wie dort das Drama zuerst entsteht und zugleich Endzweck ist — die Musik ein undefinierbares Mittel.

Konsequent durchgeführt — bewußter und bedeutsamer als der Epigone Neumann — hat die Idee des Musikdramas in jüngster Zeit der Wiener Franz Schreker. Bei ihm sinkt die Musik gänzlich zum dekorativen Element herab. Das Motivische, das noch als ein trauriger Rest klassischer Thematik anzusehen war, wird nebensächlich, und das musikalische Ausmalen der Stimmungen und Vorgänge tritt in den Vordergrund. Schreker schreibt keine Musik mehr, sondern Geräusche. Deswegen gewinnt auch die Bühnenausstattung noch mehr an Bedeutung. So wird das Milieu des zweiten Aktes von: „Der ferne Klang“ (die blendend wüste Bordellszene auf einer Insel im Golf von Venedig) bei entsprechender Inszenierung diesem und dem ganzen Werk immer zum „Erfolg“ verhelfen. Das Textbuch, das übrigens dramatischer Momente nicht entbehrt, nähert sich seinem Charakter nach dem beliebten Kinostück, mit dem es namentlich die typische Zerrissenheit und Ungeschlossenheit der Handlung gemein hat. Dies kommt bei einer Aufführung des Werkes — und für eine solche ist es doch (leider) berechnet — vor allem zum Ausdruck, weil die sprach-

lichen Vorzüge hier im allgemeinen Tumult untergehen und im wesentlichen die äußeren Vorgänge (als Spiegel inneren Erlebens) bleiben, gleichsam als eine Art musikalisch und szenisch untermalter Mimik. Der letzte Akt, der in einem Biergarten vor dem Stadttheater spielt, bringt unter anderem noch die Überraschung einer „Elektrischen“, die klingelnd im Hintergrund über die Bühne ruckelt. Ist das nicht mehr als eine dekadente Veräußerlichung der Kunst? Ist es das Wien Beethovens und Schuberts, das solche Früchte treibt?

So bedeutet auch die „ars nova“ Schrekers, dessen Talent man namentlich in Hinsicht auf Orchestertechnik und sicheren Instinkt für Bühnenwirkung nicht zu bestreiten braucht, nichts als einen weiteren Schritt zur Veräußerlichung einerseits des musikalischen Ausdrucks, andererseits der dramatischen Kunst.

Denn auch einer jeden Bühnendichtung mächtiger Feind ist das Musikdrama, wie neulich noch Frederik van Eeden von seinem Standpunkt als Dichter beklagend schrieb.¹⁾

Auf andere Schöpfungen der jüngsten musikdramatischen Schule einzugehen, erübrigt sich. Im wesentlichen ist immer dasselbe zu sagen und zu beklagen, ob man nun des starken Pfitzner und seiner „Rose vom Liebesgarten“ gedenkt oder an den effektsuchenden „Oberst Chabert“ von Waltershausen oder irgendein anderes Werk dieser Richtung erinnert. —

Wenn man so auf stilkritischem Wege zur Ablehnung des Musikdramas als Kunstform kommen muß, fragt man sich: Wie ist es denn erklärlich, daß eine solche Afterkunst zu der eminenten Bedeutung gelangen kann, die sie doch heute tatsächlich in der öffentlichen Kunstpflege besitzt? Die Gründe lassen sich im Rahmen dieser Untersuchung nur andeuten.

Wohl für kaum einen Kunstzweig wird heute mehr Geld ausgeworfen als für Aufführungen von Musikdramen. Beide Parteien, Schaffende wie Publikum, lockt das Musikdrama in seine Bahn. Dem Komponisten winkt hier Erfolg in jeder Hinsicht. Denn, von der pekuniären Seite ganz abgesehen, der äußere Erfolg ist in der Regel stärker als bei musikalischen Aufführungen jeder anderen Art. Wird ein Quartett oder eine Symphonie in einer Stadt einmal gespielt vor einem meist erlesenen Publikum, so geht ein einigermaßen wirkungsvolles Bühnenstück selbst in einer Provinzstadt mindestens vier-, wie oft zehn- und zwölfmal in Szene, und meist vor einer im Verhältnis zu Konzertaufführungen sehr großen und beifallsfreudigen Zuhörerschaft. Dabei verlangt die Komposition eines derartigen Bühnenwerkes nicht annähernd die Erfindungsgabe und Gestaltungskraft, die der Bau eines reinen Musikwerks bedingt.

Das große Publikum aber sieht und hört hundertmal lieber ein solches Musikdrama, — und sei es auch das unoriginellste Machwerk — als daß es

¹⁾ In der Frankfurter Zeitung vom 14. Dezember 1913 (No. 348, erstes Morgenblatt).

eine Symphonie zu erleben versucht, die es ja doch nicht „versteht“. In einem solchen Bühnenstück wird eben alles geboten, was man zur Befriedigung seiner Sinne in einem öffentlichen Kunsthaus verlangen kann! Man genießt eine mehr oder minder erregende Handlung, braucht sich nicht zu bemühen, eine notwendigerweise schwache Psychologie zu verstehen, wird aber dafür durch die Musik in „Stimmung“ gehalten. Kommt hinzu eine meist sehr prächtige Ausstattung, die einen wesentlichen Bestandteil des Werkes und Genusses ausmacht. Täuschen wir uns nicht: Es sind gerade die oberflächlichen Menschen, die das Musikdrama dieser „Vorzüge“ wegen mehr denn alle Künste schätzen.

Unter den künstlerisch Gebildeten, zumal ernsten, praktischen Musikern sind viele, die das Musikdrama als Kunstform verurteilen. Das steht fest. Aber nur wenige sind, die für ihre Ansicht offen eintreten und in den ganzen Unklarheiten der Kunstästhetik aufklärend zu wirken versuchen. Denn gegen einmal eingenistete Schädlinge und gegen den Geschmack des großen Publikums in Kunstdingen anzukämpfen ist eine undankbare Aufgabe.

Im Laufe der letzten Jahrhunderte hat die Oper auf musikalischem Gebiet manch Unheil angerichtet. Sie ist immer das „enfant terrible“ gewesen, bei dem man vor keiner Tollheit sicher ist. Sie war stets in höherem Maß vom Zeitgeschmack abhängig als die anderen Kunstformen. Aber der Moloch Musikdrama ist die unerhörteste Verirrung in dem Versuch, dem man in der Geschichte der Oper immer wieder begegnet, Bühne und Musik zu einem einheitlichen Ganzen zu verquicken.

Heute ist die Überwertung des Musikdramas allgemein. Die beteiligten Kreise benutzen die günstige Konjunktur zu Spekulationszwecken. Viele musikalische Talente werden auf falsche Bahnen gelenkt, andererseits müssen die „absoluten Musiker“, kurz die Musiker darunter leiden. Der Bühnenroutinier Gustav Mahler hat sich in seinem Lebenswerk zur Symphonie bekannt. Wie wenig hat man es ihm gedankt, daß er — der große Könner — sich nicht untreu wurde und ein effektvolles Bühnenstück schrieb. Ein solches hätte er gewiß öfter den Zeitgenossen vorführen dürfen, als seine neun Symphonieen zusammengenommen. Vielleicht war Mahler, in dessen Leben und Werken die Ahnungen eine solche Rolle gespielt haben, der geniale Ahner einer neuen Epoche der reinen Musik.

Es wächst eine neue Generation heran und mit ihr neue Ideale. Das wertvolle Alte wird neue Werte schaffend bestehen bleiben. Dekadente Afterkunst aber, die dem Zeitgeschmack huldigt und vom Wohlwollen einer satten Bourgeoisie genährt wird, muß untergehen. Erscheinungen muß man beobachten wie Max Reger, Richard Strauß auf dem Weg von der „Elektra“ über den „Rosenkavalier“ zur „Ariadne“, die mit einem „Musikdrama“ fast nichts mehr gemein hat, den entzauberten Emil Ludwig, viele, viele ernste Wagner abgewandte Musiker und eine große Schubert-frohe Jugend.

DAS BALLADENBUCH DREIER FREUNDE

VON DR. LEOPOLD HIRSCHBERG IN BERLIN

In derselben Zeit, wo Richard Wagner, Franz Liszt und Peter Cornelius sich auf der Höhe ihres Schaffens befanden, hatten sich Theodor Storm und die beiden Brüder Mommsen zu einem nunmehr längst verschollenen „Liederbuch dreier Freunde“ zusammengetan. Was die Tondichter verabsäumten, muß die vom Standpunkt der Geschichte aus urteilende Nachwelt nachholen; bildet auch bei allen dreien die Balladenkomposition nicht den Schwerpunkt ihres Lebenswerkes, so ist sie bei ihnen doch so verschiedenartig und interessant gestaltet, daß der Verfasser den vorliegenden Aufsatz als eine durchaus notwendige Ergänzung seiner früheren Balladen-Monographien¹⁾ und anderen dieses Gebiet vielfach streifenden Abhandlungen²⁾ betrachtet. In ihnen allen sind des Verfassers Ansichten über die Ästhetik der Balladenkomposition, die ihren nie wieder erreichten Klassiker in Carl Loewe fand, so ausführlich dargelegt, daß eine Wiederholung derselben sich erübrigt.

Wiewohl nun sämtliche Balladenwerke der „drei Freunde“ noch bei Lebzeiten Loewes — er ward erst 1869 abberufen — entstanden, so zeigen sie sich doch, bis auf wenige Ausnahmen, von diesem in gar keiner Weise beeinflußt. Zwar hatte Wagner sein ganzes Leben hindurch eine sehr große Vorliebe, ja Hochachtung für Loewe, wie ich das an anderer Stelle³⁾ beleuchtet habe. Von Cornelius darf man ein Gleiches annehmen; es wird davon später noch kurz die Rede sein. Liszt aber dürfte den im weltabgeschiedenen Stettin weilenden und halbverschollenen Loewe wohl dem Namen nach, in seinen Werken sicherlich nicht gekannt haben. Dies scheint mir vor allem aus dem einen Umstand hervorzugehen, daß der sonst alles transkribierende Liszt an Loewe gänzlich vorübergegangen ist. Hätte er dessen Edward, Walpurgisnacht, Gregor, Mohrenfürst und hundert andere gekannt, so würden wir — das unterliegt für mich keinem

¹⁾ 1. Carl Loewe, der Meister der Legende (1897). 2. Carl Loewes Geister-Balladen (1902). 3. Heinrich Marschners Balladen (1911). 4. Spohr als Balladenkomponist (1912). 5. Robert Schumanns Tondichtungen balladischen Charakters (1912). 6. Felix Mendelssohn und die Ballade (1914).

²⁾ 1. Carl Loewe, ein Tondichter der Kinderwelt (1901). 2. Carl Loewe als Kirchenkomponist (1905). 3. Carl Loewes Chorgesänge weltlichen Inhalts (1908). 4. Reitmotive (1911). 5. Vorwagnerischer Feuerzauber (1911). 6. Lord Byrons hebräische Gesänge und die Tondichter der romantischen Schule (1913). 7. Carl Loewes Faust-Kompositionen (1913). 8. Carl Loewe als Humorist. (1914)

³⁾ Reitmotive. Ein Kapitel vorwagnerischer Charakterisierungskunst (Musikalisches Magazin, Heft 40).

Zweifel — von ihm ebenso viele Transkriptionen Loewescher Balladen wie Schubertscher Lieder besitzen.

Die wahre Erbschaft Loewes ist von keinem großen Tondichter angetreten worden. Alle haben von ihm gelernt; des Ur-Meisters Einfluß kennt man kaum. So ist Loewe gewissermaßen ein Märtyrer wie Joseph von Arimathia in Immermanns Merlin:

„Auf ihren Martyrgrüften
Erklangen schon die Messen,
In seinen stillen Klüften
War er beerbt, verschollen und vergessen.“

I. Wagners Balladen

Wenn Wagner als Balladenkomponist numerisch hinter den beiden Freunden zurücksteht, so verschafft ihm doch einerseits die „Holländer“-Ballade unbedingt den Vorrang; andererseits ist es bemerkenswert, daß unter der immerhin geringen Anzahl seiner Lied-Kompositionen sich zwei echte Balladen vorfinden. Außerdem eröffnet er auch, zeitlich betrachtet, mit der schon 1833 entstandenen Romanze (Ballade) „Die böse Hexe Divonax“ den Reigen. Dieses ziemlich schwache Jugendwerk selbst (in den „Feen“ enthalten), das auch des nötigen Humors entbehrt, können wir zwar schnell übergehen, sein Vorhandensein aber dazu benutzen, um unseren (eigentlich selbstverständlichen) Standpunkt über Opern-Balladen für diese Arbeit zu präzisieren. Nur solche Stücke können wir als selbständige Balladen bzw. Romanzen betrachten, die, aus dem Verband des Dramas losgelöst, als solche verständlich sind, in denen — mit anderen Worten — auf nichts, was in der Handlung des Dramas vorausgegangen ist, Bezug genommen wird. Aus diesem Grunde müssen Episoden typisch balladen-(legenden-)haften Charakters, wie Tannhäusers und Lohengrins Erzählung, wie Loges, Siegmunds, Siegfrieds und Gurnemanz' Berichte ausgeschaltet werden.

Ebensowenig wie die „Divonax“ setzt die „Ballade vom fliegenden Holländer“ (1841) bei dem Hörer irgend etwas voraus, was ohne das Voraufgegangene nicht zu verstehen wäre. Wir wissen sogar aus Wagners eigener Mitteilung („Mein Leben“, Band I, S. 242), daß sie das zuerst konzipierte und ausgeführte Gesangstück der ganzen Oper war. So hat sie denn mit Fug und Recht nicht allein als der Höhepunkt, sondern auch als die Grundlage des Werkes zu gelten; sie gibt die Vorgeschichte und ohne sie wäre das Drama ohne Ursache und Zusammenhang. In ihr allein auch ist der befruchtende Einfluß Loewes so deutlich erkennbar, daß wir Richard Wagner als berufenen Nachfolger des Balladenklassikers bezeichnen und nur bedauern müssen, daß er uns nicht noch mehr Werke dieser Qualität geschenkt hat. Denn alles, was die Loewesche Balladen-Ästhetik

charakterisiert und auszeichnet, findet sich hier vereint. Aus dem Volkslied mit seiner einfachen strophischen Melodie ist ja die Loewesche Kunstballade ureigen hervorgewachsen, und dieses Volksliedmäßige, bei dem sogar der (dreimalige) Schlußrefrain nicht fehlt, ist auch der Grundzug der „Holländer“-Ballade. Von dem eigentlichen Volkslied aber unterscheidet sich die echte Ballade hinwiederum durch die sog. „Umbiegungen“ (Spitta) der strophischen Melodie, ohne welche sich die ohnehin schon sehr schmal gezogene Linien zwischen Volkslied und Ballade bis zur Unkenntlichkeit verwischen würden; auch diese „Umbiegungen“ vermissen wir in Wagners Werke nicht.

Von der Ballade „Der Tannenbaum“ (1838) hat Wagner selbst sehr viel gehalten¹⁾, wie überhaupt von seinen Liedern, eine Meinung, die der unbefangene Kritiker ebenso wenig teilen wird wie Goethes Selbstschätzung seines Maltalents. Folgender, bei Glasenapp (I, 314/15) mitgeteilter Brief Wagners über das Stück an August Lewald, den Herausgeber der „Europa“, verdient hier erwähnt zu werden:

„Beifolgendes Gedicht fand ich im Musenalmanach;²⁾ so wenig ich nun auch gerade die Tannenbaum-Melancholie liebe, so kann man sich ihrer in Livland nicht ganz erwehren; ich habe das Gedicht in livländischer Tonart³⁾ komponirt und übersende es Ihnen mit der Bitte, es der ‚Europa‘ beizufügen.⁴⁾ Nur urtheilen Sie nach dieser Komposition ja nicht auf meine Art Opern zu komponiren. Diese ist, glaube ich behaupten zu können, Gott sei Lob, weniger livländisch!“

Während wir die beiden Opern-Balladen kurzweg als erweiterte Volkslieder bezeichnen können, zeigen sich die beiden andern, der „Tannenbaum“ und die bald zu erwähnenden „Grenadiere“, zweifellos als Schumann-Vorahnungen. Denn daß Wagner irgendwelche Werke Schumanns in seiner Rigaer Zeit gekannt habe, halte ich für ausgeschlossen; Vokal-Kompositionen scheiden ja überhaupt gänzlich aus, da die ersten Lieder Schumanns erst 1840 im Druck erschienen. Wenn ich Wagner hier doch mit Schumann gleichsam identifiziere, so bezeichne ich damit nichts anderes als die neue merkwürdige Richtung in der Musik, welche Schumann und Chopin anbahnten, und der Wagner, ohne es zu wissen, seiner ganzen Natur nach sich beigesellen mußte. Jeder Kenner Schumannscher Lieder wird, wenn er Wagners „Tannenbaum“ zum ersten Male hört, ohne weiteres eine geistige Übereinstimmung, die sich bis auf die musikalische Faktur erstreckt, mit Schumanns „Muttertraum“ (op. 40, No. 2) erkennen,

¹⁾ „Eine Arbeit, die ich noch jetzt gern mein nenne.“ („Mein Leben“, Bd. I, S. 238.)

²⁾ Deutscher Musenalmanach auf das Jahr 1838, herausgegeben von Chamisso und Schwab.

³⁾ Es-moll.

⁴⁾ Der „Tannenbaum“ erschien zuerst in der „Europa“, IV. Quartal 1839; später als selbständiger Druck bei Fürstner (Berlin).

wie sie wohl in dieser Weise selten vorkommen dürfte. Der fast gleiche pessimistisch-melancholische Inhalt des Andersen'schen und Scheurlinschen Gedichtes hat bei beiden Meistern gleiche Tonvorstellungen hervorgerufen. Unter den Liedern Wagners möchte ich dieser Ballade den ersten Platz zuweisen.

Eine Übersetzung der „beiden Grenadiere“ von Heine durch einen „Pariser Professor“ komponierte Wagner für eine Bariton-Stimme „zu seiner Zufriedenheit“ („Mein Leben“, I, S. 209). Das merkwürdige Schicksal dieser Ballade bis zu ihrer endlichen (unberechtigten) Drucklegung durch Schott wird in „Mein Leben“ (I, S. 222/223) ausführlich erzählt. Selbst das „großartige Titelblatt“, das Freund Kietz zeichnete, mußte Wagner bezahlen. Er hatte den französischen Text, eine sehr freie Bearbeitung des Gedichtes, in Musik gesetzt; mit Recht nennt er die deutsche Rückübersetzung „grotesk“ und eine ihm angetane „Schmach“. Nach der jetzt sehr selten gewordenen Original-Ausgabe des Werkes gebe ich einige Stichproben dieser Textverstümmelungen:

1. Zogen nach Frankreich wohl zwei Grenadier',
Waren in Rußland gar lange gefangen.
2. Besieget und geschlagen sei ihr Heer.
3. Da weinten sie zusammen die Grenadier'.
4. Wie brennet mich meine alte Wunde.
5. (Die ohne mich verderben;)
Leben muß ich, halten aus!
6. Ey was scheert mich Weib und Kind,
(Ich trage weit bessres Verlangen).
Laß sie betteln gehen, wenn hungrig sind,
Ach mein Kaiser, ach mein Kaiser gefangen!
7. Gewähre o Bruder mir ein' Bitt ...
Laß mich begraben sein dort nur in Frankreichs Erde!
Mein Ehrenzeichen an dem rothen Band
Sollst du aufs Herze, aufs Herze mir legen,
Die Flinte gebe mir dann in die Hand ...
8. So will ich liegen da und horchen, horchen still, horchen still,
So wie eine Schildwacht im Grabe ...
9. Viel tapfre Schwerter erklirren und blitzen,
Mein Kaiser reitet dann über mein Grab,
Bei tapfrer Schwerter Blitzen.
Alsdann steig ich heraus aus dem Grab,
Aus dem Grab, gewaffnet aus dem Grab,
Um den Kaiser zu schützen ...

Wagner hat Recht, wenn er den damaligen Schottischen Verlag als aus „übersetzter französischer Waare bestehend“ bezeichnet. — Wunderbar ausdrucksvoll aber erklingt die Ballade, wenn man sie französisch singt, z. B. die Stelle:



Das Thema ist dumpf marschartig, wie etwa im Schumannschen „Soldat“, namentlich in den Bässen äußerst abwechslungsreich gestaltet, die Harmonik düster und ergreifend. Der Dramatiker zeigt sich in der mächtigen Episode:

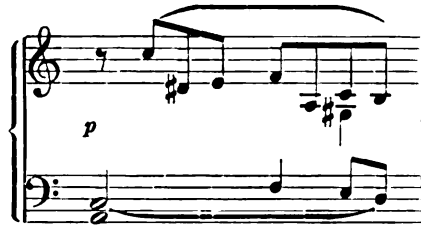
molto ritard.

et ren-dant son é - pé - e, l'em - pe - reur, l'em - pe - reur est cap-

tif et vain - cu!

tif et vain - cu!

Nach diesen heftigen Akzenten ist der klagende Mittelsatz mit seinen beiden selbständig geführten Themen in der Ober- und Unterstimme:



von großer Wirkung; die Modulation ist geistreich und führt in die entlegensten Tonarten, bis endlich, zunächst *pp*, als wollten sie sich nicht hervorwagen, dann in echtem wagnerischen, spannendsten Crescendo die Töne der Marseillaise erklingen und bis ans Ende fortschmettern.¹⁾ Eine derartige Übereinstimmung in der Auffassung eines Gedichtes zwischen zwei Meistern, in demselben Jahr (1840), gibt es wohl kaum zum zweiten Male in der ganzen Musikkultur. Wer das Prae in diesem Falle hat — Schumann oder Wagner —, ist der Untersuchung nicht zugänglich und auch gleichgültig, da beide Tondichter unmöglich von ihren gegenseitigen Arbeiten etwas wissen konnten; sie lernten sich erst einige Jahre später in Dresden kennen. Über die künstlerische Berechtigung der auffälligen Tatsache, in einem „royalistischen“ Gesange eine Revolutions-Melodie zu verwenden, habe ich mich an anderer Stelle ausgesprochen.²⁾ Man ehrt den deutschesten Meister in diesem seltsamen Falle nur, wenn man sein Werk französisch singt.

II. Liszts Balladen

In jedem der schier zahllosen Lisztschen Tonstücke, und sei es auch nur die einfachste Transkription, stoßen wir auf interessante, wenn auch häufig anfechtbare Stellen. Seine Balladen machen von diesem allgemeinen Gesetz keine Ausnahme. Man kann sie in drei Gruppen teilen, von denen die erste, die eigentlichen Balladen, fast gänzlich aus der frühen Schaffensperiode des Tondichters (1835—1843) stammt. Die zweite könnte man als dramatische Balladenszenen bezeichnen, während die dritte von den melodramatischen Balladen gebildet wird. Die Berechtigung

¹⁾ „Herr Géraudy, ein sehr beliebter Concertsänger und Gesanglehrer, welcher mir verschiedene Besuche bei sich gestattete, erklärte die ‚deux grenadiers‘, welche ich ihm anbot, aus dem Grunde für unmöglich, weil die Marseillaise, an welche ich die Begleitung des Schlusses anklingen ließ, gegenwärtig in Paris nur in Begleitung von Kanonen- und Gewehrfeuer auf den Straßen gehört zu werden pflegte.“ („Mein Leben“, I, S. 210).

²⁾ „Robert Schumanns Tondichtungen balladischen Charakters“ (a. a. O.)

der letzteren erkenne ich, wie ich bereits in der mehrfach zitierten Schumann-Monographie hervorgehoben habe, vom Standpunkt der Balladen-Ästhetik nicht an. Bei Loewe fehlt diese antediluviale Form vollständig; in der allerfrühesten Zeit balladischer Kompositionsversuche, im 18. Jahrhundert, wo die Komponisten den neuen, von G. A. Bürger in die Dichtung gebrachten Werken noch völlig ratlos gegenüberstanden und bezüglich der Form, die derartig großen Gedichten zu geben war, im Dunkeln tappten, waren solche Melodramen als Aushilfe sehr beliebt. Von Friedrich Ludwig Ämilius Kunzen existiert eine Lenoren-Komposition aus dem Jahre 1783, wo nur die redend eingeführten Personen singen, während die erzählenden Partien gesprochen werden, bald mit, bald ohne Klavierbegleitung. Derartige Dinge sind historisch sehr interessant und aus der Kunstrichtung einer Zeit, in der das szenische Melodram an der Tagesordnung war, mit Leichtigkeit zu erklären. Nur in dieser letzteren Form, als szenisches Wesen, ist das Melodram zulässig und dann auch von großer Wirkung; man denke an „Fidelio“ und andererseits an Schumanns „Manfred“. Ein Melodram im Konzertsaal aber ist ein lächerliches Unding, bei dem man, selbst bei noch so minuziöser Tonmalerei, den Gedanken nicht los wird, als habe der betreffende Komponist einfach nicht die Fähigkeit besessen, das Werk gesanglich auszugestalten. Deshalb ist die ungeheure Energie und Kunst Loewes immer wieder zu bewundern, die vor so kolossalen Gebilden, wie der „Braut von Corinth“, dem „Paria“, dem „Gregor auf dem Stein“, dem „Großen Christoph“ usw. nicht nur nicht zurückschreckte, sondern diese Giganten mit der eingeborenen Kraft des Genius sofort musikalisch erfaßte und als einheitliche Gebilde derart formte, daß man sie sich gar nicht anders vorstellen kann. Die in der neuesten Zeit so zahlreich hereinbrechenden Melodramen sind der klarste Beweis künstlerischer Impotenz, besonders wenn dem bedauernswerten Rezitator ein ganzes Orchester gegenübergestellt wird. Ich begnüge mich daher, der Vollständigkeit halber, Liszts melodramatische Balladen einfach aufzuzählen: Lenore von Bürger (1857), Der traurige Mönch von Lenau (1860), Des toten Dichters Liebe und Der blinde Sänger (1874).

Mit den Dichtern der Lisztschen eigentlichen Balladengruppe kann man zufrieden sein: Schiller, Goethe, Heine, Uhland und Lenau. Das früheste Werk (1835) ist Schillers „Fischerknabe“, eine wunderschöne, von melodischem und harmonischem Zauber erfüllte Romanze, deren rheingoldähnliche Einleitung sofort in die dem Tondichter so vertraute und liebe Schweizer Seen-Welt einführt. Der Wechsel von Ges- und A-dur am Anfang, der Mittelsatz in F-dur und der plötzliche, geheimnisvolle Eintritt der Anfangstonart am Schluß heben das vorwiegend lyrisch empfundene Gedicht Schillers in die erhabene Sphäre der echten Ballade, so daß es bei den Lockrufen der Sirene: „Lieb Knabe, bist mein!“ den

Hörer anmutet, wie beim Goetheschen „Fischer“. Als ein besonders glücklicher Zug ist das wie mit einem Zauberschlage erfolgende Aufhören der wogenden Begleitung beim Beginn der Rufe aus der Tiefe zu bezeichnen; das muß ein so süßer, bestrickender Gesang sein, wie der des Nöck, der den Wasserfall zum Schweigen bringt! Die letzten Nixenlaute:



entbehren sogar völlig der Begleitung, und erst in einem Nachspiel von zehn Takten deutet eine gemilderte Form des Wogenmotivs an, daß der Knabe von den lockenden Wassern begraben ward. — 35 Jahre später (1870) hat der Meister die ihm mit Recht liebe Komposition seiner Jugend instrumentiert, wogegen vom Standpunkt der Balladen-Ästhetik nichts einzuwenden ist, da auch Loewe dies öfters getan hat.¹⁾

Liszts „Mignon“ (1841) ist natürlich nicht die Goethesche; kein naives Kind, sondern ein reifes, in Liebe glühendes Weib. Sie bietet bei aller Schönheit des Ausdrucks und der Harmonieen, vom balladischen Standpunkt aus betrachtet,²⁾ nicht das Interesse wie der in demselben Jahr entstandene „König in Thule“ (1841). Gretchen im „Faust“ kann diese Tondichtung allerdings nicht singen, was z. B. bei Schuberts Werke möglich ist. Das Motiv des Königs und der toten Geliebten ist im Grunde das gleiche, nur nach dem Spittaschen Gesetz der Umbiegung derart unterschieden, daß der nordische Recke in der herben Moll-Weise:



geschildert, das blasse Schattenbild des holden Mädchens aber in lichtestem Dur:



beschworen wird. Dieser Gegensatz wird in den beiden ersten Strophen konsequent durchgeführt, aber in dreifacher Feinheit. Zuvörderst wird die

¹⁾ Die nächtliche Heerschau, Die Walpurgisnacht, Der Bergmann, Scholastika.

²⁾ Da Goethe die „Mignon“ unter die Balladen reiht, mußte das Werk hier erwähnt werden.

letzte Verszeile beidemale wiederholt, derart, daß auf das erste Dur sofort ein fremdes Moll folgt:



Ist es doch, als wenn der gewaltige Königsgreis sich vor seinen Rittern schämte, sich von Erinnerungsgefühlen übermannen zu lassen. Die zweite Feinheit besteht in der Änderung des Molls bei gleichbleibendem Dur:



Endlich muß noch das „rallentando“ und „in tempo“ wohl beachtet werden. Das erstere ist wehmutvolles Träumen, das zweite straffes Aufrichten, Rückkehr zur Gegenwart. Durch solche Züge werden die Gestalten grauer Vorzeit in die lebendigste Wirklichkeit versetzt und zu Menschen, in denen das Herz mit gleichen Pulsen pocht wie in uns. Und wie schön führt der Tondichter dann diesen Motivwechsel weiter, nachdem er vorher durch Fanfarenklänge die glänzende Ritterversammlung geschildert hat. Im höchsten Fortissimo und durchaus verlangsamter Rhythmisierung tritt uns das Doppelmotiv im Schlußteil des Dramas entgegen:



am Ende mit einer langen chromatischen, nach abwärts gleitenden Tonleiter, als die Wellen über dem Becher grollend zusammenschlagen. Das Weibesmotiv erklingt nun nicht mehr; unter den einförmig verhallenden Klängen des männlichen Themas:



sinkt der treue König tot zu Boden.

Der „König in Thule“ gehört neben der noch zu besprechenden „Vätergruft“ zu den einzigen Balladen Liszts, die wir als klassisch im Sinne Loewes bezeichnen können. Dem Rattenlied des Mephistopheles, von Liszt „Studentenlied“ überschrieben, vermögen wir keinen Geschmack abzugewinnen. Es soll zwar humoristisch („wie angesoffene

Studenten“) vorgetragen werden; aber der wahre Humor war Liszts Sache nicht. Mit einem durch 14 Takte durch hinzugefügten Schlußrefrain „tra la la la, ha ha ha ha“ ist es nicht getan. Wahrer Humor in der Ballade ist überhaupt nur bei Loewe und Marschner, vereinzelt bei Schumann, Weber und Berlioz zu finden. Die Dichtung ganz als Männerchor, im Gegensatz zu Goethe, der ausdrücklich Solo und Chorus vorschreibt, zu geben, lag auch kein zwingender Grund vor.

Über Liszts bekannteste Ballade, die „Lore-Ley“ (1841) ist schon viel geschrieben worden; das Allerwichtigste aber hat man meiner Ansicht nach vergessen. — An sich ist ja gegen das Unternehmen, Heines Volkslied als Ballade zu komponieren, durchaus nichts einzuwenden. Man muß sich aber zuvor über die Bedeutung der Dichterworte ganz klar geworden sein. Denn die „Lore-Ley“ ist keine einfache epische Erzählung, sondern eine ganz persönliche, wunderholde Traumvorstellung des Dichters. Eine rein epische Erzählung beginnt und endet nicht mit einer Strophe, wo der Dichter nur von sich selbst spricht. Anfangs- und Schlußstrophe bilden vielmehr den Rahmen der eigentlichen Ballade. Diese hat also zu beginnen mit:

„Die Luft ist kühl, und es dunkelt“

und zu enden mit:

„Er starrt nur hinauf in die Höh.“

Denn jetzt folgt wieder der Dichter:

„Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn.“

Hätte Heine den Verlauf des Dramas bis zum Ende erzählen wollen, so würde er sich nicht plötzlich wieder persönlich redend eingeführt haben. Denn diese beiden Zeilen sind nicht etwa so aufzufassen, als hätte sich der Dichter so in die ganze Szene hineinversetzt, sich gleichsam mit ihr so identifiziert, daß das „ich glaube“ in der Bedeutung von „ich fürchte“ und das „am Ende“ als „schließlich“ zu gelten hat. Keineswegs! Die traurige Traumesstimmung des „Märchens aus alten Zeiten“ kehrt mit dem „ich glaube“ zurück, welches hier gleichbedeutend ist, mit „mir ist so, als ob“, als wenn sich die Eindrücke des nächtlichen Märchentraumes beim Tagesgrauen im Geiste verwischen. Und nun wird auch die Bedeutung des „am Ende“ klar, das weiter nichts sagen will als „am Ende des Märchens“. So würde also mit anderen, prosaischen Worten der Inhalt der beiden Zeilen sein: „Mir ist so, als ob das Märchen so endet, daß die Wellen Schiffer und Kahn verschlingen — — es kann aber auch anders sein!“ Die einfache Silchersche Volksmelodie präjudiziert nichts und muß deshalb als ästhetisch einwandfrei gelten, wenn auch schwer zu glauben ist, daß der alte ehrwürdige Meister dabei von derartigen tiefer dringenden Untersuchungen geleitet ward. Liszt aber begeht den Fehler

(der bei einem so geistvollen Manne doppelt schwer wiegt), daß er das persönliche Dichterwort vollkommen ausschaltet und da, wo das Motiv der Einleitung hätte eintreten müssen, wildeste Künste der Tonmalerei entfaltet. Ein richtiger Gedanke wäre es gewesen, diese Malerei gänzlich fallen und bei den Worten: „Ich glaube“ usw. das erste träumerische Thema:



erklingen zu lassen. Die Schlußzeilen:

„Und das hat mit ihrem Singen
Die Lorelei getan“

im Balladenmotiv zu bringen, ist wieder eine durchaus richtige Empfindung des Tondichters und rückt den begangenen Fehler in ein um so greller Licht.

Mit dem „König in Thule“ zusammen bildet „Die Vätergruft“ (1842) die Krone von Liszts balladischem Schaffen. Sie teilt mit ihm die Gleichheit der musikalischen Anlage, die „Sonatenform“ (Spitta), die auch Loewe bisweilen (z. B. im „Fischer“) angewendet hat. Das anfängliche Unisono der Begleitung, die sich erst allmählich zu immer voller und voller werdenden Harmonieen verdichtet, das Übertreten dieser Harmonieen in höhere Tonlagen — all das sind feine, tief empfundene Züge, die, ohne die Einheitlichkeit des Aufbaues irgendwie zu beeinträchtigen, die Situation treffend und ergreifend schildern. Der schöne, ritterlich klingende Mittelsatz, ein Analogon des gleichen im „König in Thule“, führt zur Schlußepisode über, die einen dem Anfang entgegengesetzten Bau aufweist, indem hier zuerst die Harmonisierung hervortritt, um dann in ein wesenloses Unisono zu zerstreuen. Dem Tondichter muß sein Werk sehr lieb gewesen sein; denn seine allerletzte kompositorische Arbeit (1885) war die Instrumentation dieser Ballade.¹⁾

Lenaus „Die drei Zigeuner“ (1860) bewegen sich durchweg in durch die Dichtung sich von selbst ergebenden Tonmalereien, die dem Komponisten so vieler ungarischer Rhapsodien und Volksgesänge nicht schwer fallen konnten. Auf künstlerische Abrundung im Sinne Loewes machen sie keinen Anspruch, sondern nur auf die Eigenschaft eines effektvollen Vortragsstückes, die durch die 1870 geschaffene Instrumentation wesentlich erhöht wird.

Wenig bekannt geworden ist die 30 Jahre später (1876) ebenfalls instrumentierte „Jeanne d'Arc au bûcher“ (1846), eine „romance dra-

¹⁾ Die „Lorelei“ wurde 1860, der „Fischerknabe“ 1870 instrumentiert.

matique“ von Alexander Dumas. Wie Wagners „Grenadiere“, mit dem sie auch den Verlag teilen, ist die Jeanne d'Arc mit einem „prachtvollen“ Bilde (Lithographie) geziert und „zur Zufriedenheit“ komponiert. Dumas als religiöser Dichter ist eigentlich eine *contradictio in adjecto*; soweit es möglich war, das hohle Pathos der Romanze musikalisch zu gestalten, hat es Liszt getan; aber nun und nimmermehr hat das herrliche Mädchen von Orleans auch nur annähernd so gebetet, ehe sie den Scheiterhaufen bestieg. Die Unwahrheit der Empfindung, mit der das ganze Gedicht imprägniert ist, färbt naturgemäß auf die Komposition ab, die durch und durch opernmäßig gehalten ist und schon damit die der Ballade (Romanze) gezogenen Grenzen überschreitet.

Wenn man Goethes „Erste Walpurgisnacht“, trotz ihrer deutlich dramatischen Ausgestaltung, mit dem Dichter als Ballade betrachtet, obwohl sie eher als „Kantate“ zu bezeichnen wäre, so kann man das Gleiche mit den „Glocken des Straßburger Münsters“ von Longfellow tun, die Liszt für Baritonsolo, Chor und Orchester 1875 in Musik setzte. Das Gedicht ist recht belanglos, und man weiß am Ende eigentlich nicht, warum *tant de bruit pour une omelette* gemacht wird. Daß Lucifer ein Feind alles Kirchlichen ist, weiß man ohnedies; und die nächtliche Schauerszene, worin dieser gefallene Engel seine Untergebenen durchaus zur Zerstörung der Glocken antreiben will, natürlich aber besiegt abziehen muß, ist für die Dürftigkeit des Grundgedankens mehr als viel zu lang. Nebenbei ist die deutsche Übersetzung, deren Autor sich vorsichtigerweise nicht genannt hat, höchst schaudervoll; z. B.:

„Der Erzengel
Michael beschützt die Hallen;
Der Zerstörung Lust uns allen
Er mit feur'gem Schwert vergällt,

oder:

„Fort, Verfluchte! Zahn der Zeiten
Kann allein Zerstörung spreiten.“

Sieht man von dem törichten Texte völlig ab, so wird man der Musik Wirkung, Erfindung und Größe nicht absprechen können. Besonders ist der jedesmal unisono erklingende Chor der Bässe — die Glockenstimmen — begleitet von Glockenschlägen, die niemals aufdringlich hervortreten, ein Meisterstück. Der breit ausgearbeitete Schlußchor in der Gregorianischen Weise ist eine papistische Huldigung des Abbate, die der Größe nicht entbehrt. Aber man muß Loewes „Walpurgisnacht“ dagegen halten, um zu bemerken, wie bei Liszt doch die Einheitlichkeit und straffe Geschlossenheit, die das Werk des klassischen Meisters wie aus einem Grundgedanken geboren erscheinen läßt, fehlt.

III. Cornelius' Balladen

Die Zeiten, in denen man Peter Cornelius kurzerhand als einen Liszt-Wagner-Eklektiker bezeichnete, sind längst vorüber. Aus der kleinen Cornelius-Gemeinde, die von Anfang an die Eigenart des herrlichen Mannes und die ausgeprägte Selbständigkeit seiner Erscheinung erkannte, ist im Laufe der Jahre ein großer, treuer Verehrerkreis geworden. Wenn sich der junge, werdende Künstler mit Bewunderung den beiden Größten, die in sein Leben traten, anschloß, in der Harmonik auch manches von ihnen lernte und annahm, so wußte er sich doch von Anfang an seine Eigenart zu wahren und hielt an ihr fest, so lange oder so kurz es ihm zu schaffen vergönnt war. Op. 1, No. 1, das Lied „Untreue“, ist bereits der ganze Cornelius, und weder Wagner noch Liszt wären imstande gewesen, ein solches Lied zu schreiben. Die Innerlichkeit und Subjektivität Schumanns haftet auch Peter Cornelius in hohem Maße an, aber ebenso wenig wie Brahms und Loewe ist er in eine eigentliche Schule zu bringen. Die schlichte, volkstümliche Melodik, die Knappheit des Ausdrucks, die Abrundung des Tonstücks, das sich auf einem Gedanken, ohne zu irrlichterieren, aufbaut, lassen ihn auf dem Gebiete der Ballade und Legende als Loewes würdigen Nachfolger erscheinen. Vielleicht ist es Richard Wagner zuzuschreiben, daß Cornelius ein so begeisterter Anhänger Loewes geworden ist, wie aus einem Brief an Standhartner in Wien hervorgeht:

„Ich habe ihm [dem Sänger Carl Wallenreiter] versprochen, Du wirst ihm vieles von Loewe zeigen und singen, den er großentheils noch nicht kennt. Ich würde es für eine Hauptfrucht seines Wiener Aufenthalts begrüßen, wenn dies ihn bestimmen würde, manches von Loewe in sein Repertoire aufzunehmen.“

Daß zwei bedeutende Männer das gleiche Problem unabhängig voneinander gelöst haben, ist oft vorgekommen; und ich möchte dies für Loewe und Cornelius bezüglich der Legende annehmen. Spitta sagt einmal, daß es etwas den Loeweschen Legenden Ähnliches in der ganzen Musik überhaupt nicht gäbe, daß „Stimmungen wie unter dem Weihnachtsbaum“ die Seele des Hörers beschlichen. Sicher hat Spitta damit recht, und ich bin weit entfernt davon, aus den zwei Legenden von Peter Cornelius gegenüber den 40 Loeweschen einen Zusammenhang zwischen beiden zu konstruieren. Aber es ist doch merkwürdig, daß unter den frühesten Tondichtungen Cornelius' (1856—1859), den „Weihnachtsliedern“, sich zwei Legenden finden, die ebensogut Loewe geschrieben haben könnte. Es sind dies „Die Hirten“ und „Die Könige“. Zahlreiche Briefstellen deuten darauf hin, wie lieb und wert ihm gerade seine „Weihnachtslieder“ — mit Recht — waren. Es ist nur volles, künstlerisches Bewußtsein, und keine Selbstbespiegelung, wenn er am 17. Januar 1860 an die Mutter schreibt:

„Diese Lieder sind sinnig und eigenthümlich, sie sind dem schönen deutschen Familienleben abgelauscht, sie haben ihren Grund in einer ungezierten Frömmigkeit;

ohne überall schön und vollkommen zu sein, haben sie dennoch in einer edlen kunstgerechten Form fast immer einen Inhalt, der aus dem Herzen dringend auch zum Herzen gehen mag.“

Es ist nun wirklich unbegreiflich und wirft auf den Verleger-Chorus der damaligen Zeit (1856) ein ebenso übles Licht wie auf den der Schubert-Zeit¹⁾, daß die „Weihnachtslieder“, die heute ebenso wie die „Müllerslieder“ Schuberts zum ewigen Bestande der deutschen Nation gehören, lange Zeit hindurch überhaupt nicht unterzubringen waren. Möge Cornelius sich mit Bach trösten. 14 Jahre nach ihrer ersten Fassung, 1840, wurden hauptsächlich die beiden Legenden der im übrigen lyrisch-idyllischen Sammlung einer durchgreifenden Umarbeitung unterzogen, und es ist mit Freude zu begrüßen, daß wir heute auch die Originalfassungen gedruckt besitzen. Cornelius schreibt am 11. Oktober 1870 an Riedel:

„Die Hirten und die Könige sind die völlig neu komponierten Stücke der Sammlung. Bei den Hirten änderte ich sogar an der Dichtung, die sonst in ihrer Naivetät immer unverändert geblieben, wie sie aus dem Herzen hervorgewachsen ist. Was ich geändert hatte, fand ich dann fast wörtlich in einem alten Notizbuch stehen, wo auch schon diese konzisere Fassung der kleinen Handlung im ersten Entwurf angenommen war.“

Man weiß in der Tat nicht, welcher der beiden Fassungen man den Preis zuerkennen soll. Gewöhnlich vermißt man an allen Neubearbeitungen die ursprüngliche Kraft der Erfindung und bemerkt nur den technischen Fortschritt des Tondichters in der Beherrschung der Kunstmittel. Man denke nur an „Fidelio“ und „Tannhäuser“. Bei den Cornelius'schen „Hirten“ aber haben wir zwei völlig voneinander verschiedene Werke vor uns, in denen nur der musikalische Grundgedanke — der Schalmeyenruf — gleich geblieben ist, während sich dessen musikalische Ausgestaltung durchaus anders darstellt:

I (1856):

legato

usw.

II (1870):

Daß aber beide Schöpfungen, die des jungen und gereiften Mannes, vollgültig nebeneinander bestehen können, ist nur wieder ein erneuter

¹⁾ Diabelli hatte den Mut, Schubert, der schon den „Erlkönig“ geschrieben und auf seine Kosten veröffentlicht hatte, zu sagen, er möge ihm nur „die genauesten Preise als Anfänger machen!“

Beweis dafür, daß Peter Cornelius die goldene Kindlichkeit des Gemüts sich unvermindert bewahrt hat. Die Ausgestaltung des Grundthemas — namentlich das Harfenklingen beim Gesang der himmlischen Heerscharen — brauche ich nicht zu rühmen. Nicht an die Farbenpracht Correggio's oder das gespenstische Helldunkel Rembrandt's wird man bei dieser „heiligen Nacht“ denken, sondern an die Schlichtheit und Innigkeit Dürers.

Von den „Königen“ kann man dagegen nicht rühmen, daß ihre zweite Gestalt eine gleich gute oder gar zum Vorteil veränderte ist. Und das hat seinen guten Grund. Denn der Komponist hat sich hier von einem anderen (und wenn der andere auch Liszt heißt) zum Schaden des Ganzen beeinflussen lassen. In dem oben erwähnten Riedel-Brief erzählt uns Cornelius dies mit feinem, leichtem Hohn:

„Auf die jetzige Behandlung der Könige bin ich durch einen Wink von Liszt gekommen, welchem meine erste Fassung (langsamer Marsch in H moll) etwas zu kindisch und spielerisch erschien, und er daher sagte: ‚Wissen Sie, Cornelius, Sie könnten da so was bringen, wie den Choral vom Morgenstern.‘ Ich — nicht faul, machte den Morgenstern (wie Dräseke sagen würde).“

„Kindisch und spielerisch“ ist die erste Fassung keineswegs, wohl aber kindlich und wunderschön, aus dem Herzen herausgewachsen, wie Cornelius sagen würde. Nun wird man vielleicht einwenden, daß Loewe relativ häufig Choräle in seine Legenden eingeflochten hat.¹⁾ Aber bei Loewe wachsen sie ganz selbstverständlich, ganz unwillkürlich aus dem Ganzen heraus, sind sie unauflösbar mit dem übrigen verbunden — bei Cornelius ist der Choral eine fremde Zutat und darum die Originalfassung zweifellos die schönere.

„Simeon“ (No. 4 der „Weihnachtslieder“) mag man auch als Legende gelten lassen. Hier ist dem Tondichter die Imprägnierung des Tonstückes mit einer alten Weise (Nunc dimittis, Domine) aufs schönste gelungen.

Daß Cornelius die Chorballade „Es war ein alter König“ schon 1843 als Neunzehnjähriger²⁾ geschrieben haben sollte, ist in Anbetracht der künstlerischen Vollendung des Werkes eigentlich schwer zu glauben; denn die übrigen in dieser Zeit des theoretischen Unterrichts bei Esser in Mainz gelieferten Arbeiten weisen nichts ähnliches auf. Nicht allein der Gegensatz von Moll (erste und dritte Strophe) und Dur (zweite Strophe) ist bemerkenswert und richtig gedacht, sondern auch die leicht kolorierte Führung der Mittelstimmen (zweiter Tenor und erster Baß) in der zweiten Strophe bei den Worten:

¹⁾ 1. „Herzlich lieb hab ich dich, Herr“ in der „Jungfrau Lorenz“. 2. „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ in „Maria und das Mädchen“. 3. „Veni redemptor gentium“ in „Kaiser Ottos Weihnachtsfeier“. 4. „Cantus Ambrosianus“ im „Wittkind“. 5. „Gott sei uns gnädig und barmherzig“ im „Gregor auf dem Stein“.

²⁾ Angabe in der Ausgabe des Werkes (Breitkopf & Härtel).



die das Schleppen des Gewandes in bescheidener Weise versinnbildlicht. Der Schluß mit der viermaligen Wiederholung des „Viel zu lieb!“ ist durch die geistvolle Stimmenverteilung wirksam und zu Herzen gehend.

Die drei bedeutendsten Balladen stammen aus dem letzten Lebenslustrum des Meisters. Zunächst das gewaltige, 1868 geschaffene, aber erst 30 Jahre später zum erstenmal veröffentlichte Werk: „Die Räuberbrüder“. Den Autor des berühmten Gedichts hat der Herausgeber der Sammlung¹⁾ offenbar nicht ermittelt; in Eichendorffs Gedichten ist es bereits 1841 gedruckt. Dies ist wichtig zu wissen; sonst hätte in der ersten Strophe nicht der sinnentstellende Druckfehler: „nun ruh' ich aus“ statt: „nun ruh' dich aus“ stehen bleiben können. Aber auch andere willkürliche Textveränderungen sind zu verbessern: „Ach Mutter“ in „Lieb Mutter“; „Was suchst du auf den Knien im Gras“ in: „Was sinkst du auf die Knie ins Gras?“, von Interpunktionen und falschen Anführungszeichen in der englischen Übersetzung ganz abgesehen. Wenn nicht durch den Sinn der Dichtung, so hätte man durch die beiden vom Tondichter streng auseinander gehaltenen Motive der beiden Brüder den Fehler der ersten Strophe eliminieren können. Denn Cornelius zeichnet den unverwundeten Räuber durch festgeschlossene Akkorde, während der Gesang des zu Tode getroffenen von schwärmerischen, visionären Klängen begleitet wird. In dem Augenblick aber, wo der eine den anderen im Blute niedersinken sieht, tritt das schwärmerische Motiv auch zu seinen Worten, indem er gleichsam die bis dahin mühsam bewahrte Fassung verliert. Ohne die Einheitlichkeit aufzuheben, wird nun das Ersterben des Verwundeten durch ein großartiges Tremolo gekennzeichnet, das in leisen Staccati sein Ende erreicht und von einem ausdrucksvollen selbständigen Gesange des Klaviers:

„Dich liebt ich im - mer aus Herzens - grund.“

¹⁾ Peter Cornelius, Neue Lieder und Duette. Heft 2. (Breitkopf & Härtel.)

abgelöst wird; der flüchtige Taktwechsel ist ein echter Cornelius. Das schwärmerische Motiv kehrt am Schlusse:

„Hier ist mein Haupt, nun richtet bald,
Zum Bruder legt mich in den Wald“

zurück; denn der treue Bruder identifiziert sich schon mit dem geliebten Toten, dem er so bald folgen wird . . .

„Der alte Soldat“¹⁾ (1873) muß wohl als das erhabenste Werk unseres Meisters überhaupt betrachtet werden; in dem grandiosen Aufbau des neunstimmigen Männerchors erhebt sich Cornelius zu wahrhaft Beethoven-scher Größe. Er erweitert zugleich das düster-herbe Volkslied zu einer Ballade, indem er die stürmende Soldatenschar mit ihrem schmetternden Fanfarenklange vor die überwältigten Sinne des Hörers plastisch hinstellt, ohne das grandiose Grundmotiv auch nur um eines Haars Breite zu verlassen. Aber noch immer nicht ist das Werk allen Freunden der Musik bekannt!



Als eine seltsame Fügung des Schicksals müssen wir es betrachten, daß die Ballade, welche in gewissem Sinne Liszts letztes Werk war (er konnte nicht sterben, ohne sie instrumentiert zu haben), auch von Cornelius gewissermaßen dem nahen Tode abgerungen wurde: „Die Vätergruft“. Einer seiner letzten Briefe (5. Februar 1874) enthält die in ihrer Einfachheit rührende Stelle:

„Lichtmeß führte ich meinen alten Gedanken endlich aus: die Vätergruft von Uhland für Baßsolo mit Geisterstimmen im Chor.“

Mit „Heil dir“ begrüßen die Geisterstimmen den greisen Ritter in dem Augenblicke, wo er das dunkle Grabgewölbe betritt. Aber es sind nicht bloß männliche Stimmen, die den alten Helden grüßen; auch die Steinbilder der Frauen erwachen aus hundertjährigem Schläfe und winken dem Enkel wie Wunschkinder Walhalls. Die Verteilung der Stimmen in den von Cornelius gedichteten Chorworten:

„Heldenkühnes Streben.
Eil' dem Himmel zu!
Kampf und Sieg entschweben
In des Grabes Ruh'.
Sel'ger Geister Grüßen
Schnell dein begehrt,
Unsre Reih'n zu schließen,
Heil, du bist es wert!“

¹⁾ Die Dichtung steht an zwei Stellen der vorzüglichsten Eichendorff-Ausgabe (Sämtliche Werke. Zweite Auflage. Sechs Bände. Leipzig, Voigt & Günther. 1864): 1. unter den „Geistlichen Gedichten“ mit der Überschrift „Der Soldat“ (Band 1, S. 584); 2. ohne Überschrift in der bereits 1835 entstandenen Novelle „Eine Meerfahrt“ (Band 3, S. 248).

ist tief erdacht: den drei männlichen (Tenor, Baß 1 und 2) steht nur eine weibliche (Sopran) gegenüber, und auch diese fast durchweg in tiefer, gedämpfter Lage, nur zart einmal  und einmal  erreichend. Derselbe Ruf, der den Eintretenden bewillkommnete, wird sein Grabgesang; er verhallt im Pianissimo und läßt dem Erzähler der letzten Verszeile:

„Da mocht' es gar stille sein“

Raum, das erschütternde Nachtstück fast tonlos ausklingen zu lassen.

Sollen wir noch die beiden Wunderwerke des Jahres 1862: „Un-erhört“¹⁾ von Annette Droste-Hülshoff und „Sonnenuntergang“ von Hölderlin als Balladen betrachten? Sie haben Ton und Form der Ballade, wie Loewes Goethe-Oden.²⁾ Wir überlassen den Freunden der Kunst, dies zu entscheiden, und raten ihnen, sich daraufhin in ihr Wesen zu vertiefen.

* * *

Ungewollt kehrt, wo ich zum Ende gelangt bin, der „Merlin“ des Anfangs wieder. Wie einst „liebesbrünstigen, einsamen Menschen“ der heilige Gral von einer Engelsschar gebracht und in die Hut gegeben ward, so gab der Himmel Carl Loewe einen Gral — die Ballade. Er ward sein echter, einziger Hüter:

„Und als des Todes Finger
Ihn rührte leicht und lose,
Wie in dem Blumenzwinger
Das Mägdelein berührt das Haupt der Rose,
Schwebte, beglänzt von dem eignen Scheine,
Das Heiligtum, das große,
Zum Himmel auf, und kehrte in das Seine.“

¹⁾ „Zum Ossa sprach der Pelion.“

²⁾ Mahomets Gesang, Ganymed, Gesang der Geister über den Wassern.

MONOTONIE ALS KUNSTMITTEL

VON FRANZ DUBITZKY IN BERLIN

Schluß

Das Festhalten an einem Akkorde verleiht der betreffenden Stelle Ruhe und Frieden, Ewigkeit. Auf die Urewigkeit des Rheines weist der schier endlose Es-dur Akkord, das Vorspiel zur ersten „Rheingold“-Szene, hin. Der nicht weichen wollende Akkord hat übrigens einen Vorgänger in der Einleitung zur „Faust“-Musik des Fürsten Radziwill, über welche Stelle Robert Schumann sich äußerte: „Der nacheinander aufgebaute Dreiklang wirkt im Anfang allerdings eigen und schauerlich, in der Länge aber geradezu quälend, daß man sich wegwünschte. Und dann meine ich, ist doch mit einem einzigen, gewiß zwei Minuten aushaltenden Cisdur-Akkord zu wenig musikalische Kunst entwickelt.“ Als Zeichen ewigen Denkens und Sinnens ist jener „monotone“ Akkord jedenfalls nicht fehl am Orte. Den Ewigkeitscharakter gewahren wir auch in dem auf dem Ges-dur Dreiklang (am Schluß des Werkes in Des-dur) aufgebauten Regenbogen im „Rheingold“, ferner beim G-dur Erstrahlen des Rheingoldes (1. Szene), bei der Wiederkehr des Lichts in C-dur (4. Szene desselben Werkes), beim D-dur Sonnenaufgang in der dritten Szene des zweiten „Lohengrin“-Aktes:

Rheingold (Vorspiel) ibid. (Regenbogen)

(136 Takte) usw. (20 Takte) usw.

(Leuchten des Goldes) (Erwachen des Lichts)

(22 Takte) usw. 4 3 usw.

(10 Takte, nach einer Unterbrechung noch 4 auf den C-dur Dreiklang aufgebaute Takte)

Lohengrin (Sonnenaufgang)

(29 Takte) usw.

Als Friedensbeispiele bringe ich Stellen aus „Guntram“, „Tod und Verklärung“ („Nun sank er erschöpft in Schlaf, und der Wanduhr leises Ticken nur vernimmst du im Gemach“), aus „Parsifal“ („Waldes Morgenpracht“):

Guntram

pp Mäßig langsam *p* *sim.*
(14 Takte G-dur Dreiklang) usw.

Tod und Verklärung Parsifal

pp *Largo* usw. *p* *sim.*
(7 Takte: c-moll) (8 Takte) usw.

Unheimlichen Übergang zur Ruhe, zur Todesruhe — Schlaf und Rachesinnen künden die folgenden Stellen aus dem „Rheingold“ (Fasolts Tod), aus „Siegfried“ (Fafners Tod), aus der „Götterdämmerung“ (Hagens finsterer Schlaf und Rachebrüten):

Rheingold

pp *Largo* usw. *p* *sim.*
(7 Takte: verminderte Quinte bzw. verm. Septimenakkord)

Siegfried Götterd. (Vorspiel zum 2. Akt)

pp *Largo* usw. *p* *sim.*
(4 Takte) (6 Takte) usw.

Die andauernde Beschränkung auf zwei Akkorde, auch diese harmonische Monotonie dient der Beibehaltung, der Betonung derselben Farbe, der durch nichts abgelenkten gleichmäßigen Stimmung, sei sie nun in Moll oder Dur. Die nicht wankende schwarze Farbe gewinnt Chopin auf solche Art in seinem Trauermarsch (Wechsel zwischen dem Akkord auf erster

und sechster Stufe durchgehends während des ersten Themas). Die sorglose, träumerische Farbe durchzieht desselben Meisters Berceuse, wiederum mit Hilfe von zwei getreuen Akkorden (tonischer Dreiklang und Septimenakkord in Des-dur); eine Reminiszenz bedeutet in diesem Sinne mein Lied „An der Wiege“, woselbst die Begleitung in ähnlichem Zweigang von Anbeginn bis zum Schluß sich präsentiert. Einem musikalischen Scherze dient die Beschränkung auf zwei Akkorde (1., 3., 5. usw. Takt: tonischer Dreiklang, 2., 4., 6. usw.: Septimenakkord) in Joh. Strauß' „Perpetuum mobile“. Auch auf eine Stelle im „Siegfried“ sei hingewiesen.

Chopin (Trauermarsch) ders. (Berceuse)

(14 Takte) (54 Takte)

Dubitzky (An der Wiege)

(3 Verse = 61 Takte)

Siegfried (1. Akt, 1. Szene)

4 mal 8 mal 7 mal

Der Komponist, der von der „Beschränkung auf zwei Akkorde“ den häufigsten Gebrauch macht, ist wohl Puccini; einige Belege:

M. Butterfly Mädchen aus d. gold. Westen ibid.

♩ = 63 Andte. Andte. 7

18 mal 11 mal 18 mal



Aus der Bevorzugung einzelner, und vornehmlich auffälliger Akkorde erwächst wiederum eine gewisse Monotonie, die aber z. B. Debussy's „Pelleas und Melisande“, in welcher Oper den aus der Ganzton-Skala sich ergebenden Harmonieen sowie den überschwenglichen und seltsamen Nonenakkorden die herrschende Rolle zugefallen ist, ein eigenartiges, einheitliches und dem Stoffe und der Sprache daselbst durchaus angemessenes Kolorit verleiht.

Auf den Orgelpunkt, die Monotonie des Basses, muß noch hingewiesen werden; er verleiht den über ihm sich tummelnden Harmonieen eine gewisse Einheitlichkeit, verwandtschaftliche Beziehungen. Die Monotonie des Basses meldet Stillstand oder drängt zum Frieden, zum Schluß, zur Ruhe; doch begegnet man auch gegenteiligem Charakter, wie z. B. Wotans furchtbarer Ausbruch „O heilige Schmach! O schmähhlicher Harm“ usw. im zweiten Akt der „Walküre“ erweist, welche Stelle auf C als Orgelpunkt aufgebaut ist, vom Piano zum Fortissimo sich steigert, mit dem Enden des Orgelpunktes die heftigste Aufregung offenbart; bald darauf meldet sich der Orgelpunkt E, der dem Ruhe-Charakter, dem „sehr leisen“ und ruhigen Sprechen Wotans und Brünnhildes, Achtung zollt. Aus der „Götterdämmerung“ führe ich die Stelle in Waltrautes Erzählung an: „So sitzt er, sagt kein Wort“ usw., woselbst das Fis der Pauke seine charakteristische, unveränderliche, düstere Sprache redet. In demselben Musikdrama begegnen wir als Künder der Ruhe dem Orgelpunkt Fis (= Ges später) nach dem Versinken der Nornen, beim Tagesgrauen. Daß in Scheinpflugs „Worpswede“ im Epilog: „Ich liebe dich, du braunes stilles Land!“ der „stille“ Orgelpunkt D waltet, mag ebenfalls zur Erklärung des monotonen Baßtons dienen; der „schlummernde“ Orgelpunkt im „Hochländischen Wiegenliede“ Rob. Schumanns bedarf gleichfalls keiner langen Begründung. Schließlich sei noch erwähnt P. Floridia's Klavierstück „Sur la vague tranquille“, in welchem Takt für Takt das Kontra-As (oder Kontra-Gis) für die „Ruhe“ sorgt.

Wir gelangen zum monotonen Rhythmus. In der Geschichte desselben gebührt der Etüde ein großes Kapitel. In der Etüde herrscht in der Regel rhythmische Monotonie, selbst Kunstetüden wie diejenigen Chopin's wandeln diesen Pfad. In des Ebengenannten op. 10 erblicken wir folgende rhythmische Monotonie: durchgehends Sechzehntel in der rechten Hand in No. 1, 2, 5 (mit unbedeutender Ausnahme), 7, 8 (mit

geringer Ausnahme), durchgehends Achtel in der Rechten in No. 10, 11 (mit kleiner Abweichung am Schluß); durchgehends Sechzehntel auf beide Hände verteilt in No. 4 (mit geringer Ausnahme), 6; durchgehends Sechzehntel in der Linken in No. 9, 12 (mit unwesentlicher Abweichung). Der ähnlichen rhythmischen Monotonie begegnen wir im op. 25 Chopin's (ebenfalls zwölf Etüden) in No. 1, 2, 3, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 12 (in der letzten Nummer haben beide Hände stets Sechzehntel). In höheren Kunstformen wird diese rhythmische Gleichförmigkeit, das *Perpetuum mobile*, vorwiegend zu heiterer, ausgelassener Stimmung genutzt. In Schlußsätzen von Symphonieen und Sonaten, in Rondos, Scherzis, Lustspielouvertüren usw. ist solche Monotonie, die nicht allzulange währen darf, durch Kürze gewinnt, gut am Platze. An Beispielen nenne ich Smetana's Overtüre „Die verkaufte Braut“, das Rondo (*Perpetuum mobile*) aus Webers Klaviersonate in C-dur, Martucci's *Moto perpetuo* für Klavier, die Schlußsätze aus den Sonaten F-dur op. 54, A-dur op. 26 von Beethoven, meine Burleske für Orchester usw.

The image displays five musical excerpts illustrating rhythmic monotony (perpetuum mobile). Each example consists of a short musical staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notes are primarily eighth notes, often beamed together in groups of four or six, creating a continuous, unvarying rhythmic pattern. The examples are labeled as follows:

- Weber**: *Presto*. The notation shows a series of eighth notes with a slur over the first four, followed by a repeat sign and the text "usw." (et cetera).
- Beethoven**: *Allegretto*. The notation shows a series of eighth notes with a slur over the first four, followed by a repeat sign and the text "usw." (et cetera).
- Derselbe**: *Allo.*. The notation shows a series of eighth notes with a slur over the first four, followed by a repeat sign and the text "usw." (et cetera).
- Dubitzky**: *semper stacc. Vivo*. The notation shows a series of eighth notes with a slur over the first four, followed by a repeat sign and the text "usw." (et cetera).
- Schubert**: (Ich hört ein Bächlein rauschen.) The notation shows a series of eighth notes with a slur over the first four, followed by a repeat sign and the text "usw." (et cetera).

Aber auch ernsten (s. unsere Choräle!) und dramatischen Zwecken dient die Einförmigkeit des Rhythmus, ich verweise auf die heharrlichen Achtel-Sextolen im Unwetter-Vorspiel zur „Walküre“ (wie Wagner so malt auch Sinigaglia in seinem „Regenlied“ für Streichorchester den unaufhörlichen Regen vermittelt „unaufhörlicher“ Achtel); ich nenne weiter Schuberts „Gruppe aus dem Tartarus“ („Horch — wie Murmeln des empörten Meeres“), Scheinpflugs „Wetterboien“ („Es droht ein Wetter“) mit den „drohenden“ ewigen Achteln, die drohenden unheimlichen Achtel in dem Des-dur Präludium op. 28 No. 15 von Chopin. Freundlicheren

Gebilden begegnen wir in des Letztgenannten As-dur Polonaise, im zweiten Akt des „Siegfried“ (Waldweben), in meinem Orchesterstück „Nachts“ (die ruhelosen staccato-Viertel illustrieren daselbst etwa acht Minuten lang das Ticken der alten Wanduhr), in Regers „Äolsharfe“, in Schuberts Lied „Meeresstille“ (in der Begleitung stets ganze Noten), in Schumanns Lied „Auf einer Burg“ (mit dem Texte „Eingeschlafen auf der Lauer“ usw. deckt sich die — „eingeschlafene“ Begleitung in halben Noten), im Spottchor aus dem „Freischütz“. Hier die Noten:

Walküre
Gruppe aus dem Tartarus
usw. col. 8

Sinigaglia (aus dem „Regenlied“)
usw.

Scheinpflug
fp
Schwül und verhalten.
usw.

Chopin (Prélude)
usw.

derselbe (Polonaise)
col. 8
(desgl.)
usw.

Sosten.
Steigerung vom *pp* bis zum *ff*

Wagner (Waldweben)
Mäßig
usw.


Dubitzky („Nachts“)
usw.

Reger (Äolsharfe)
dolcissimo
Ruhig
usw.

Freischütz
Hehe hehe usw.
usw.

In manchem der vorstehenden Zitate schreitet die rhythmische Monotonie Hand in Hand mit der Tonmonotonie; so herrscht in der Unwettermusik Wagners viele Takte hindurch die Oktave d-d¹, in den „Wetter-

boten* 14 Takte lang die Oktave g^1 - g^2 , in Chopin's Prélude 2×13 Takte gis und gis^1 , bei Reger durchgehend die Terz des^2 - f^2 .

Zu den volkstümlichsten Rhythmen zählt die Folge:  im Drei- oder Vierteltakt. In den Liedern „So leb' denn wohl, du stilles Haus“ und „Steh' ich in finst'rer Mitternacht“ weicht dieser Rhythmus nicht vom Platze, in Neßlers „Behüt' dich Gott, es wär' so schön gewesen“ eröffnet er jeden Zweitakt, ähnlich verhält es sich mit dem Liede „Ich bin ein Preuße“; weiter erinnere ich an die Volksweise „Das Dreigespann“ („Seht ihr drei Rosse vor dem Wagen“) und an das Lied Karl Maria von Webers „Ich sah ein Röschen am Wege stehen“. Unter den Händen Beethovens wuchs der monotone Rhythmus zu hohem Ansehen:

C-moll-Symphonie



Derselbe Rhythmus beherrscht auch das Hauptmotiv im Schlußsatz der d-moll Sonate op. 31:



Die drohende Sprache des vorletzten Zitates lenkt unseren Blick auf eine gleichfalls drohende Monotonie am Anfang der dritten Szene des ersten „Walküren“-Aktes; die Monotonie bekundet sich durch das Beharren am Rhythmus (des Hunding-Motives) und durch das Festhalten am Tone:



Mäßig langsam
(ein dutzendmal mit kurzen Unterbrechungen)

Der Rhythmus und Ton dieser Stelle erinnert an eine Szene in Glucks „Iphigenie auf Tauris“, wo, wie Berlioz schildert, „Orest, von Müdigkeit erschöpft, keuchend von Gewissensbissen gefoltert, unter den Worten „Die Ruhe kehrt mir zurück“ einschlummert, während das Orchester, dumpf bewegt, Seufzer, konvulsivische Klagen hören läßt, die unaufhörlich von dem hartnäckigen Gemurmur der Bratschen beherrscht werden“:

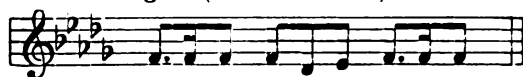
Andante



(insgesamt 60 mal derselbe Rhythmus:
50 Takte a, die übrigen teilen sich in g, gis und b)

Aus den Musikdramen des Bayreuther Meisters seien noch einige durch andauerndes Wiederholen das Gefühl der Monotonie hervorrufende Rhythmen vorgeführt:

Rheingold (Schmiedemotiv)



(in der Verwandlungsmusik vor Szene 3: 36 mal in 37 Takten;
in den ersten 249 Takten des „Siegfried“ etwa 80 mal)

ibid. (Szene 4)



(12 mal derselbe Rhythmus ohne Unterbrechung)

Walküre

(Motiv des Zauberschlummers: im „Feuerzauber“ 34 mal in 35 Takten)

In dem Hauptsatz und Schlußsatz der A-dur-Symphonie Beethovens verfolgen uns ebenfalls hartnäckige Rhythmen:

Vivace





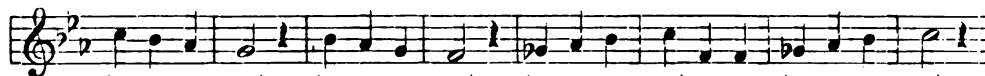
(etwa 100 mal in dem nur einige
Takte mehr zählenden Durch-
führungssatze)

Allo con brio



(gegen den Schluß hin mehr als 50 mal
ununterbrochen)

Daß Siegfried von dem Sang Mimes „Als zullendes Kind“ nichts hören mag, darf man ihm nicht verdenken, denn jene Weise entbehrt sowohl im Rhythmus als auch in der Tonfolge der Monotonie nicht; in ersterem Punkte verweise ich auf das Schema: $\frac{3}{4}$ , welches an den oben erwähnten populären oder vulgären Rhythmus: $\frac{3}{4}$  erinnert — und bezüglich der melodischen Monotonie ist das in auffälligem Maße bevorzugte, keine Stufe überspringende Wandern zur Ober- oder Unterquarte mein Beweis:



(zur Quarte abwärts) desgl. zur Quarte aufwärts desgl. usw.
(man betrachte daselbst die weiteren Takte)

Die abwechslungsreichsten Taktarten, $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$ usw., wirken, wenn sie längere Zeit verwendet werden, „monoton“. Das klingt paradox; jedoch: semper idem, immer denselben Wechsel von gerader und ungerader Zahl ($\frac{2}{4} + \frac{3}{4} = \frac{5}{4}$ oder $\frac{3}{4} + \frac{4}{4} = \frac{7}{4}$) zu vernehmen, das ermüdet bald.

und das Gefühl der Monotonie stellt sich ein. Zu wenig Bewegung deckt sich mit Monotonie; zu viel Unruhe geht, wenn nicht beizeiten der Schlußtakt oder der Wechsel sich einstellt, derselben Gefahr entgegen. (Wagner machte von $\frac{7}{4}$ und $\frac{6}{4}$ Takt nur einmal nennenswerten Gebrauch, in der Szene, da der todeskranke Tristan mit Aufbietung aller Kräfte vom Lager sich erhebt, taumelt . . . und von kurzer Dauer ist dort das Leben der „taumelnden“ schwankenden Taktart.)

Ich könnte mich nun noch über dynamische Monotonie verbreiten, doch mögen angesichts der bereits erreichten Ausdehnung meines Aufsatzes drei Beispiele als Andeutung genügen: No. 1: Das Hauptthema des Schlußsatzes der A-dur Symphonie von Beethoven mit seinen ständigen Sforzatis (vgl. das vorletzte Notenzitat); zweitens: Schumann (Davidsbündler No. 9), drittens: ders. Nachtstück op. 23 No. 2:



op. 23.



Die Erzählung Wotans in der zweiten Szene des zweiten Aktes der „Walküre“ birgt neben dynamischer Monotonie (längere Zeit waltet das Pianissimo) Monotonie in der Tonhöhe. Wie dort so beschränkt sich Wagner im „Tristan“ in König Markes Monolog, im „Siegfried“ in der zweiten Szene des ersten Aktes (Wanderer und Mime) und anderenorts große Strecken lang auf die tiefen und tiefsten Oktaven, um den Gegensatz zu sonnigen, helleren, fröhlicheren, jugendlicheren Szenen zu verstärken.

Und nun genug von „Monotonie“! Sonst klagt man mich vielleicht noch desselben — Vergehens an . . .

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Fachzeitschriften

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Berlin), 41. Jahrgang, No. 13 bis 19 (27. März bis 8. Mai 1914). — No. 13. „Zur Aufführung von Bachs Matthäuspassion.“ Von Gustav Beckmann. (Schluß in No. 14.) „... Bach hat sein Werk ... für die Kirche bestimmt. Wenn noch in jüngster Zeit aus den höchsten Kunstkreisen der Ruf durch die deutschen Lande scholl: ‚Parsifal‘ nur für Bayreuth, für das er geschaffen, so ist die Forderung viel berechtigter: Bach nur für die Kirche, wo alle Äußerlichkeiten sich verflüchtigen, ja verflüchtigen müssen und nur seine reine, seine heilige Kunst zur Geltung kommt. Freilich ist ja nicht jedes Gotteshaus dazu geeignet. Aber wo nach dieser Seite hin die Vorbedingungen gegeben sind, da sollte man wenigstens vor einem Versuch nicht zurückschrecken: er wird sich — an inneren Werten gemessen — reichlich lohnen!“ — „Die Sängerfahrt der Berliner Liedertafel nach Ägypten.“ Von Otto Leßmann. (Schluß in No. 14.) — No. 14. „König Georg V. von Hannover als Musiker.“ Von Karl Bloetz. (Fortsetzung in No. 15, Schluß in No. 16.) „... König Georg V. war der Musiker unter den Kronenträgern.“ „... Sein vornehm-objektives, duldsam musikalisches Urteil steht im schönen Gegensatz zu dem engen Blick seiner musikalischen Zeitgenossen, die auch Verdi nicht anerkannten, und noch mehr, der vorausschauende Musikästhetiker König Georg V. von Hannover beschämt die gesamte, gelehrte Zunft der vormärzlichen Antiwagnerianer!“ — No. 15. „Über Kirchenmusik und die Benutzung der Bachschen Kantaten im Gottesdienste.“ Von Georg Schumann. „... es muß praktisch bewiesen werden, daß unsere unvergleichliche deutsche Kirchenmusik berufen ist, mächtig auf die Stimmung und das Empfinden des andächtigen Kirchenbesuchers einzuwirken: die Kirche muß diese Kunst wieder zu ihrem Bundesgenossen machen.“ Verfasser erklärt sich zum Schluß bereit, mit einem geeigneten, dafür gebildeten Chor zunächst in Berliner Kirchen die Idee der Einfügung Bachscher Kantaten in den Gottesdienst in die Tat umzusetzen. — No. 16. „Intellektuelle Musik.“ Von Otto R. Hübner. „... Nun behaupte ich, daß unsere Musikkultur an ... überbildeter Kunst geradezu übersättigt ist, während die heutige Volks- und Hausmusik wegen Mangel an wertvoller Nahrung Notleidet. Hier gilt es, Abhilfe zu schaffen ...“ — „Einige minder bekannte Druckausgaben Gluckscher Werke.“ Von Max Arend. — „Siegfried Ochs in Wien.“ Von L. Andro. „... Man verkleinert die anderen Größen gewiß nicht, wenn man konstatiert, daß Wirkungen, wie er sie mit fünf Bachschen Kantaten erzielt, hier nicht für möglich gehalten wurden ...“ — No. 17. „Systematische Betrachtungen über das Wesen der musikalischen Einheit.“ Von Franz Landé. (Schluß in No. 18.) Ein Beitrag zur Harmonielehre. — „Das Ohr des Gesangskritikers.“ Von Hans Mühlhausen. „... Für den Gesangskritiker sei der Weg vom runden Gehörorgan zur spitzen Feder mit Steinen vornehmen Wohlwollens gepflastert ...“ — „Henri Petri †.“ Von Andreas Moser. „... Das wesentlichste Kennzeichen und zugleich der treibende Grundzug seines künstlerischen Ichs war eine große, edle Leidenschaftlichkeit, die, niemals äußerliche Effekte und Temperamentsausbrüche mit wirklichem Pathos verwechselnd, das darzustellende Kunstwerk von innen heraus durchglühte und durch echtes Feuer zu transparentem Leuchten brachte ...“ — „Das musikalische Wien vor 60 Jahren.“ Erinnerungen von Josef Lewinski. — No. 18. „Giacomo Meyerbeer.“ Von Friedrich Schwabe. „... Was ... unvergänglich ist an Meyerbeers guten Eigenschaften neben seinem

Bühnenblick, der in der heutigen Opernproduktion leider so rar geworden ist, das ist seine enorme Musikalität, seine wirkliche Erfindungsgabe, die nicht selten als genial zu bezeichnen ist. . .“ — „Selbstkritik.“ Mit einem unveröffentlichten Briefe K. G. Reißigers. Mitgeteilt von Johannes Reichelt. — No. 19. „Opernreform.“ Von Emil Petschnig. „... Besieht man sich die musikdramatische Produktion unserer Zeit, gewahrt man zwei Extreme: die mit allem Raffinement der modernsten Kompositionstechnik beladene Oper und die größtenteils leichte und seichte Operette, zwischen denen eine ungeheure Lücke klappt, die dringend danach schreit, mit Schöpfungen eines modernen Lortzing, Nicolai, Auber usw. ausgefüllt zu werden. . .“ — „Hermann Grädener.“ Zu seinem 70. Geburtstage. Von Rudolf Cahn-Speyer. „... Es ist Grädeners Schicksal gewesen, daß der wichtigste Teil seines Lebens in die Zeit fiel, in welcher die Kämpfe um Wagner noch die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt absorbierten, und daß er in Wien lebt, wo die Rivalität zwischen den Anhängern von Brahms und von Bruckner lange Zeit keinen Musiker zur Geltung kommen ließ, der nicht mit Entschiedenheit zu der einen oder zu der anderen Partei gehörte.“

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig), 81. Jahrgang, No. 21 bis 30. (21. Mai bis 23. Juli 1914). — No. 22/23. „Die Ouvertüre zu ‚Cosi fan tutte‘.“ Von W. Meinach-Iwels. Verfasser erblickt in der Ouvertüre „bereits eine eigentliche Tondichtung . . ., eine poetische Ausgestaltung seelischer Bewegungen. Insofern weist diese Ouvertüre auf Wege, auf denen nach Mozarts Tode die Entwicklung der Musik machtvoll fortgeschritten ist. Hier aber ist alles nur erst gleichsam angedeutet, mit raffaelitisch feinem Pinsel gemalt. Es ist ein Spiel, aber ein Spiel, dem der Ernst nicht mangelt.“ — No. 25. „Carl Reineckes 90. Geburtstag.“ Von Bruno Schrader. „... Reineckes Verkennung liegt besonders in drei Punkten: erstens gilt er als ‚reaktionärer‘ Anhänger bzw. Nachahmer Mendelssohns; zweitens rechnet man ihn in erster Linie den Kleinmeistern alias Schul- und Kinderstubenkomponisten zu; und drittens preist man ihn einseitig als Mozart-Spieler. . .“ — „Philipp Rüfer.“ Von Bruno Schrader. Von des Tonsetzers Opern „Merlin“ und „Ingo“ sagt Verfasser: „Daß . . . heutzutage, bei der notorischen Opernnot, da Theaterleiter sich immer wieder mit dem Fangen miserabler Eintagsfliegen abmühen und dazu weite Reisen ins Ausland machen, solche echt deutschen Meisterwerke dagegen nicht einmal flüchtiger Kenntnis würdigen, ist auch ein Zeichen unserer . . . Zeit.“ — No. 26. „Der gefilmte Kapellmeister.“ Von Alfred Lorenz. „... Wenn ein Erkennen und Verstehen des Wesens eines Kapellmeisters durch die Musiker nicht in lebendiger Probe vorhergegangen ist, werden die Bewegungen des gefilmten Schattenbildes wenig nützen. Das Ganze wird nur eine seichte Unterhaltung für ein oberflächliches Publikum bleiben wie die anderen Kinoaufnahmen auch.“ — „Johann Friedrich Reichardt.“ Zur 100. Wiederkehr seines Todestages. Von Theodor Bolte. — No. 28. „Neue Briefe an Beethoven.“ Mitgeteilt und erläutert von Max Unger. Handelt von den geschäftlichen Beziehungen Beethovens zu dem Verlag C. F. Peters (Hoffmeister & Kühnel). — No. 29. „Unreinheit und leidenschaftlicher Ausdruck.“ Ein ästhetisches Problem. Von Max Arend. Verfasser weist darauf hin, „daß der dramatische, intensive Ausdruck einen geringen Grad von Unreinheit fordern kann“, und führt diesen Gedanken des näheren aus. — „Gernsheims Es-dur Symphonie.“ Von K. Schurzmann. — No. 30. „Musikantenleben im Mittelalter.“ Von Artur Liebscher. Geschichtliche Skizze. Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

385. Bach-Jahrbuch, 10. Jahrgang 1913. Im Auftrage der Neuen Bach-Gesellschaft herausgegeben von Arnold Schering. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Zum zehnten Male gibt die Neue Bach-Gesellschaft ihren Mitgliedern und Freunden einen Band ihrer alljährlichen Publikationen an die Hand, in der sie die zeitgenössischen Bach-Studien zentralisiert hat. Ein Jubiläum also. Ein Abschnitt — doch ein Ende läßt sich noch nicht im entferntesten absehen. Soviel auch unter Mithilfe dieser Jahrbücher für die Erkenntnis und Würdigung Seb. Bachs in den letzten zehn Jahren erreicht worden ist, ein solcher Stoff erschöpft sich nicht so bald, und gerade der neueste Jahrgang weist der künftigen Forschung wieder eine solche Fülle von neuen Fäden zu, daß sie eine gute Spanne Zeit brauchen wird, um sie säuberlich auszuspinnen. Namentlich das scheint mir an diesem Bande bemerkenswert, daß er, abgesehen von den einzelnen Resultaten, methodisch vieles Wertvolle bringt und somit von einem sehr erfreulichen, großzügigen Geiste in der heutigen Bach-Forschung Zeugnis ablegt. Gleich Adolf Abers an erster Stelle stehende „Studien zu J. S. Bachs Klavierkonzerten“ fallen durch ihr mit Scharfsinn angewandtes und mit Recht betontes Prinzip auf, die Korrekturen in den Autographen, also die Spuren der Arbeitsweise des Komponisten, für musikgeschichtliche Zwecke auszunützen. Auch Hans Boas steigt in seinem Versuch über Bachs Konzerte für drei Klaviere zu reinen, bisher unerschlossenen Quellen empor. Arnold Schering freilich vermag ich mich auf seinem gar feurigen Anritt wider die Echtheit der Kantate 150 „Nach dir, Herr, verlangt mich“ nicht anzuschließen. Es liegt mir fern, für die künstlerische Reife dieses Werkes in seiner Gesamtheit eine Lanze einzulegen, doch vermöchte ich selbst einen völlig überzeugenden Nachweis musikalischer Minderwertigkeit nicht als ein entscheidendes Argument gegen die Autorschaft Bachs anzuerkennen. Die Möglichkeit, daß es sich um eine unausgereifte und vielleicht infolge irgendwelcher Umstände auch flüchtige Jugendarbeit handelt, erscheint mir auch nach Scherings reichlich heftigen Ausführungen nicht ausgeschlossen; „vier oder sechs Jahre“ können in der Zeit der schnellsten Entwicklung eines jungen Künstlers meines Erachtens geradezu eine Welt bedeuten. Über anscheinend stichhaltige Untersuchungen von Wanda Landowska und Hermann Keller gelangt man weiter zu einem Bericht über „Ein Bach-Konzert in Kamenz“, der durch wertvolle Bemerkungen des Autors, Hermann Kretzschmar, über mehrere wenig bekannte Kantaten sein Anrecht auf die Spalten des wissenschaftlichen Jahrbuchs behauptet, über diesen engeren Rahmen hinaus aber auch gute Anregungen für die Praxis gibt. Denn die Idee des Kamenzer Konzertgebers, Prinzen Friedrich Wilhelm von Preußen, vier Bachsche Weihnachtskantaten nach dem Muster des Weihnachtsoratoriums zu einer oratoralen Einheit zusammenzustellen, ist glücklich und nachahmenswert, und beherzigenswerter noch die von

Kretzschmar daran geknüpfte Aufforderung, „Bach mehr nach ähnlichen Gesichtspunkten, wie hier als Weihnachtssänger, zu studieren und aufzuführen“.

Als den gewichtigsten Beitrag aber möchte ich Hermann von Hases Abhandlung „Breitkopfsche Textdrucke zu Leipziger Musikaufführungen zu Bachs Zeiten“ ansprechen, die gleichermaßen methodisch anregt, indem sie (wie schon frühere Arbeiten des Verfassers) den musikgeschichtlichen Quellenwert von Geschäftsbüchern alter Druckereien, in diesem Falle des dem Autor nahestehenden Breitkopfschen Hauses, erweist und dabei ungeahnte konkrete Ergebnisse zutage bringt. So werden bezeichnenderweise aus einem Verzeichnis der „Accidentia, so gedruckt, aber nicht in puncto bezahlt werden“, die neuen Tatsachen ermittelt, daß Bach zum Namenstag des Königs, dem 3. August 1732, Picanders Kantate „Es lebe der König“, zum gleichen Tage 1733 „Frohes Volck, vernügte Sachsen“ komponierte, bisher unbekannte oder unsichere Aufführungsdaten Bachscher Kantaten werden festgelegt, so für die Ratswahl-Kantaten „Gott, man lobet dich in der Stille“ und „Ihr Pforten zu Zion“ (August 1735 und 1738), usw. Vielleicht gelingt es nun, an der Hand der von Hase mitgeteilten Texte auch noch die Musiken der neu eruierten Kantaten aufzufinden. Ein ästhetischer Aufsatz von Alfred Heuß über die „Erbaulichen Gedanken eines Tabaksrauchers“ interessiert wiederum in erster Linie prinzipiell, weil er die schlagende Beobachtung des Verfassers, daß die alten Komponisten von Strophenliedern ihre Melodien vorzüglich nach der Kern- oder Wesensstrophe des Gedichtes (die durchaus nicht die erste zu sein braucht) orientiert haben, an dem genannten Bachschen Liede zurzuführen sucht. An sich eine verblüffend treffende Idee; und wenn man so die scharfsinnigen, lebhaft gedachten Heußschen Ausführungen überliest, möcht's gar leidlich scheinen. Aber ist hier nicht schon zu weit gegangen? Heuß möchte dartun, daß Bach seine Weise geradezu auf die vierte bis sechste Zeile der vierten Strophe gemünzt habe:

„Der Rauch in freier Luft verschwindet,
Nichts als die Asche bleibt zurück;
So wird des Menschen Ruhm verzehrt
Und dessen Leib in Staub verkehrt.“

Daß gerade in diesen Worten die Essenz des Gedichtes liegt, will ich nicht bestreiten. Und die Melodie würde vortrefflich zu ihnen passen — wenn nicht die fatalen drei Noten des ersten Taktes wären:



Der Rauch in frei - er Luft verschwindet.

Wie hilft sich unser Erklärer? „Diese drei monotonen Noten g sind ... nichts anderes als drei ‚Paffer‘, der Raucher tut einige Züge, nach dem dritten Zug sendet er eine ordentliche Rauchwolke in die Luft.“ Das liegt doch recht fern! Und die unsinnige Deklamation? Mir käme es doch viel plausibler vor, diese Stelle

aus dem Anfange der vierten Strophe herzuleiten, der sich so ganz natürlich und ungezwungen hinsingt:



Wenn man die Pfei - fe an - ge-zün - det,

wobei die von H. gerügte Dehnung von „an“, das doch ohnehin auf eine Thesis kommt, auch sicher kein so großer Fehler ist wie die Deklamation „der Rauch in“ usw. Die nächste Textzeile freilich will sich wieder gar nicht mit der Weise vertragen, „nichts als die Asche“ sitzt da besser. Und schließlich stellt sich heraus, daß eine völlige Übereinstimmung mit der Melodie bei keiner Strophe besteht. Der Fehler der Untersuchung scheint mir in einer Überspannung, einer gewissermaßen übertriebenen Verdichtung, Kontraktion des Prinzips zu liegen. Der Verfasser hätte meines Erachtens mehr daran denken sollen, daß der Komponist eines aus rhythmisch und syntaktisch-geistig ungleich angelegten Strophen bestehenden, also als solchen fehlerhaften Strophengedichts seine Strophenmelodie so erfinden muß, daß sie etwa den Durchschnitt, das arithmetische Mittel aller Strophen in Rhythmus und Satz- bzw. Gedankenanlage treffe, — was ihm in der Regel schwerlich gelingen wird, wenn er sich an ein herausgeschnittenes Textstück bindet. Die maßgebende Anregung hingegen mag er sich immerhin daraus holen. Ein näheres Eingehen auf das Heußes Grundprinzip, ein lebhaft Geschwister der Metapherari-Theorie, wird nach Erscheinen der angekündigten Zeitschrift über den Gegenstand angebracht sein. — Eine Arbeit von Friedrich Noack über S. Bachs und Chr. Graupners Kompositionen zur Bewerbung um das Thomaskantorat schließt mit einem tüchtigen Beitrag zum Kapitel „Bach im Verhältnis zu seiner Zeit“ den nach vielen Seiten hin ungemein anregenden Band ab. Lucian Kamiński

386. W. Reinecke: Die Kunst der idealen Tonbildung. Verlag: Dörfeling & Franke, Leipzig 1914. (Mk. 3.—, geb. 4.—.)

Wenn ein Werk über Stimmbildung in kurzer Zeit in dritter Auflage erscheint, so beweist dies, daß sein Inhalt ein durchaus gediegener sein muß, und wenn die dritte Auflage sich in völlig umgearbeiteter Form darbietet, so spricht das dafür, daß der Verfasser unermüdlich bestrebt ist, seinen Gedanken eine immer vollendetere Ausdrucksform zu geben. Über den Wert der Reineckeschen Methode zu sprechen, ist eigentlich überflüssig. Seine Lehren sind das Ergebnis gewissenhaften Studiums, das in der glücklichen Vereinigung des Verfassers als Arzt und Stimmbildner notwendigerweise die Sängererfahrung auf wissenschaftlicher Grundlage ausbauen konnte. Er zeigt in klarer Weise den Weg zum Ideal der ausgeglichenen Stimme, zum Einregister, und hat für die Darstellung seiner Auffassung eine äußerst glückliche und anschauliche Weise gefunden. Im Grunde genommen streben ja alle guten Gesangspädagogen nach demselben einen, hohen Ziel: die Stimme so auszubilden, daß die höchste Kunstvollendung nicht mehr als solche, sondern als selbstverständliche,

spielend leichte Natürlichkeit empfunden wird. Das einzig Schwere an der ganzen Sache ist nur das „Wie“ der Darstellung. Gefühle, die oft hart an der Grenze des Unbewußten liegen, Muskelbewegungen, die vollständig unbewußt sind, durch Gefühlsvorstellungen zu schildern, und so zu schildern, daß sie nicht nur nicht mißverstanden, sondern nach der bloßen Beschreibung nachempfunden, also nachgemacht und richtig nachgemacht werden können, so daß das Resultat eine gesteigerte künstlerische Emanation ist, das ist das große Geheimnis. Dabei kann eine andere Darstellung genau dasselbe wollen, genau dasselbe meinen und von vielen auch richtig verstanden werden, aber doch kann die Gefahr vorliegen, daß sie mißverständlich aufgefaßt verderblich oder verwirrend wirken kann. Ich bin z. B. überzeugt, das Reinecke und Scheidemantel sich in ihren Ideen trotz der gänzlich verschiedenen Darstellungsweise vollständig decken, denn der treffliche Sänger hat immer nach Prinzipien Reineckes gesungen: ideal. Und in Scheidemantels „Gesangsbildung“ stecken auch die ausgezeichneten Lehrsätze Reineckes; aber gerade die knappe Gebotform, in die Reinecke sie gehämmert hat, bildet ihren unübertrefflichen Wert. Einzelne Fehler, meist der Flüchtigkeit der Niederschrift oder der Korrektur ihr Dasein verdankend, hätten leicht vermieden werden können; wenn es z. B. heißt: „der Klang wird stärker, je dicker die Stimm- lippen sind“, so ist dabei die gleichzeitige Veränderung der Tonhöhe (bei gleichem Atemdruck) gänzlich außer acht gelassen. Ist die Behauptung: „durch verschiedene Formung des Schlundes werden die Vokale gebildet“ nicht nur ein Druckfehler? Überhaupt sind reichlich Druckfehler, fehlende oder versetzte Buchstaben und ähnliches da. Auf Seite 113, Zeile 16 beginnt ein Satz, den ich nicht verstanden habe; erstens scheint ein Wort, etwa „Gefühl“, zu fehlen, dann stimmt aber der ganze Sinn nicht. Auf Seite 119, Zeile 10 v. u. ist auch ein kühnes Satzgebilde. Eines ist leider kein Druckfehler: wie kommt denn ä immer noch unter die Umlaute? Aber Herr Doktor! Überhaupt — die Darstellung der Vokale ist bei Scheidemantel von Reineckescher Prägnanz. Aber darum keine Feindschaft nicht. „Freuen wir uns, daß wir zwei solche Kerle haben!“

Hjalmar Arlberg

MUSIKALIEN

387. Josef Renner: Sechs Lieder für eine Singstimme und Pianoforte. op. 59. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 1.20, Mk. 1.— und Mk. 0.80.)

Nur die technisch geschickte Ausgestaltung der Klavierstimme läßt auf ein op. 59 schließen. Von Eigenart und Selbständigkeit in der melodischen Erfindung ist nicht viel zu bemerken. Da wird oft die Grenze des Trivialen erreicht, die dann aber meist gewaltsam durch unmotiviertere Modulationen verwischt werden soll. No. 3 „Schilflied“ von Lenau kann als stimmungs-voll hervorgehoben werden.

388. Maximilian Heidrich: Schattenbilder. Sechs Charakterstücke für Pianoforte. op. 80. (Mk. 2.—.) Verlag: ebenda.

Die Stücke sollen die Teilnehmer einer kleinen Gesellschaft in einem fürstlichen Landschloß charakterisieren. Der Gedanke ist recht witzig durchgeführt. Die Musik ist auf plastische, prägnante Wirkung angelegt und fesselt durch ihre gute Laune. Die Rhythmen sind einfach, auch die Harmonik ist mit sicherer Hand gefügt. Im ganzen: eine unterhaltsame Hausmusik für beschauliche Stunden.

389. Maximilian Heidrich: Fünf Lieder für Bariton und Pianoforte. op. 50. (Mk. 2.40.) — Acht Lieder für Mezzosopran und Pianoforte. op. 55. (Mk. 4.—.) Verlag: ebenda.

Das Bestreben, „modern“ zu erscheinen, verleitet den Tondichter oftmals, die natürliche Entwicklung seiner im Grunde nicht einmal starken und persönlichen Musik zu unterbrechen und dadurch „interessant“ zu machen. Natürlich leidet die formale Einheit darunter; man spürt keinen gestaltenden Zwang, keine innere Notwendigkeit in den Liedern. Blickt man tiefer, dann gewahrt man auch, daß die Melodien Heidrichs meist etwas süßlich Sentimentales haben. Der humoristische Ton, den der Komponist bisweilen anschlügt, glückt ihm wenig. Außerdem deklamiert er manchmal gezwungen und unschön (z. B. op. 55 No. 3). Am erfreulichsten berühren die Lieder Heidrichs, wenn ein volkstümlicher Ton in ihnen anklingt.

390. Karl Hoyer: Phantasie und Doppelfuge für zwei Pianoforte zu vier Händen. Verlag: ebenda. (M. 3.—.)

Ein machtvolles Werk, voller Kraft und lebendiger Frische. Die Phantasie führt thematisch vorbereitend in imposanter Steigerung und abwechslungsreicher Entwicklung der Gedanken zur Doppelfuge, die sich mit prägnanten Themen zu kühnen und vortrefflich erdachten Bogen wölbt. Ein herber Geist lebt darin, dem es mit ungeheurem Ernst um die Sache zu tun ist. Die Durchführungen und Kombinationen der Themen sind ebenso kunstvoll wie übersichtlich. Dies Werk stellt wirklich eine Bereicherung der einschlägigen Literatur dar.

391. Don Giovanni Pagella: Sonata per Violino e Pianoforte. op. 110. (Preis L. 8.—.)

Die Erfindung strömt dem Komponisten zum Teil aus vertraut anmutenden Quellen zu. Die südliche Melodienfreude mit ihrem Schmelz und dem leicht ermüdenden typischen Ausdruck macht sich in der Sonate breit. Die Komposition ist mit Fleiß gearbeitet. Der Tondichter hat sich auch bemüht, pikante Rhythmen zu erfinden, so daß man von der Sonate einen sympathischen Eindruck hat. Die beiden Instrumente sind geschickt behandelt.

Walter Dahms

392. Richard Stöhr: Sonate für Orgel. Werk 33. Verlag: A. Böhm & Sohn, Augsburg 1914. (Mk. 6.—.)

Der Name des Wiener Komponisten R. Stöhr war bis jetzt in der Orgelliteratur unbekannt. Die Annahme, daß ein op. 33 den Stempel der Reife tragen müsse, wird durch das vorliegende Werk vollkommen gerechtfertigt, und nicht nur dies: wir haben hier eine mit süddeutschem Temperament und mit warmem Herzen elegant hingeschriebene Musik vor uns, die sich schnell unserer Sympathie zu versichern weiß.

In ihrer Harmonik sind Einflüsse der neueren Franzosen zu spüren, jedoch nur in dem Maße, daß man von Anregungen, nicht Nachahmungen sprechen darf. Auch in der Bevorzugung der homophonen Satzweise, in die nur hier und da einzelne Imitationen eingestreut sind, zeigt sich das Vorbild der französischen Orgelsymphonie. Als ein Vorzug der Stöhrschen Sonate ist der Mangel jeder Sentimentalität oder Süßlichkeit zu bezeichnen, die nach deutschen Begriffen in den sonst vielfach recht wertvollen französischen Orgelkompositionen doch zuweilen anzutreffen ist. Ihrem Wesen nach eigentlich mehr für den Konzertsaal geeignet, ist die Sonate in der Kirche dennoch nicht fehl am Ort, da ihre Ausdrucksweise immer vornehm bleibt. Die Satzweise ist derart, daß eine sehr klare Darstellung der Stimmenführung durch entsprechend abgetöntes Spiel auf zwei Manualen, auch wo dies nach landläufigen Begriffen nicht nötig wäre, zum Gewinn für das Ganze möglich ist. Der Komponist rechnet offenbar mit der Erfahrung und dem guten Geschmack der Spieler, denn Angaben betreffs Manualwechsel sind nicht da. Es sind denn auch manch reizvolle Aufgaben darin zu lösen, namentlich in dem mittleren Satz (Andantino pastorale) mit seiner gewinnenden Melodik. Von den Ecksätzen ist der erste der wertvollere, wenngleich hier Längen zu verzeichnen sind. Eine Anzahl Druckfehler (davon mehrere auf Seite 25) wird man ohne Schwierigkeit berichtigen können. Als eine der besten Nummern der Böhmschen Sammlung sei die Sonate Stöhrs hiermit warm empfohlen.

393. Paul Krause: Impressionen für Orgel. (Improvisation, Kantilene, Canzonetta, Pastorale, In melancholiam, Capriccio.) Werk 22. Verlag: A. Böhm & Sohn, Augsburg 1914. (2 Hefte, je Mk. 2.—.)

Krause treibt die Komposition kleiner skizzenartiger aphoristischer Stücke seit etwa vier Jahren nachgerade als Spezialität. Wer, ohne die früheren zu kennen, sein op. 22 in die Hände nimmt, wird darin manch hübschen Einfall entdecken und — sofern er fortschrittlich gesinnt — ob des darin enthaltenen Neuen gewiß das eine oder andere Stück in seine Programme aufnehmen. Wer Krauses Werdegang als Orgelkomponist an dessen früheren Werken verfolgt hat, wird einerseits gern zugeben, daß Krause nicht stehengeblieben ist, andererseits aber muß er feststellen, daß mancher Gedanke von ihm bereits in sehr ähnlicher Form, und zwar wiederholt ausgesprochen worden ist. Auch fällt in seinen verschiedenen Stücken eine gewisse Ähnlichkeit im Aufbau (Aneinanderreihung viertaktiger Gruppen, Bevorzugung nichtauftaktiger Motive usw.) in die Augen. Gelänge es Krause sich von dem Zwange des Metrums mehr frei zu machen, so würde dies seinem Talente recht förderlich sein. — In diesem Opus scheint der Komponist lediglich dem Zwange der veralteten Tonart entrinnen zu wollen: er macht keine Vorzeichen und bewegt sich in freier Weise ohne einheitliches Tonalitätszentrum. Die drei letzten Stücke sind ganz kurzweilig und anregend, während es in den ersten nicht immer ohne „melancholia“ hergeht, meist infolge des Strebens, harmonisch um jeden Preis dem Hörer etwas Ungewöhnliches zu sagen.

394. **Karl Schöffmann:** Fuga über das österliche Halleluja. Verlag: A. Böhm & Sohn, Augsburg 1914. (Mk. 1.50.)

Sauber und wohlklingend gearbeitet, ohne hervorstechende Merkmale persönlicher Eigenart, wird dieses Stück gleichwohl der guten Gebrauchsmusik zuzurechnen sein, an der ja gerade kein Überfluß zu konstatieren ist. Auch protestantische Organisten können sich dieser Fuge, etwa als Nachspiel, bedienen.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

395. **Hans Koeßler:** Sechs Männerchöre. (Partitur Mk. 1.—, Stimmen je 20 Pfg.) — Elf Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Klavier. (Zwei Hefte je Mk. 3.—.) Verlag: N. Simrock, G.m.b.H., Berlin und Leipzig.

Der Komponist versteht sich auf den Chorsatz. In wirkungsvollster Weise gibt er jeder Stimme, ihrem Kolorit und bequemen Umfange entsprechend, das, was sie jeweilig zur besten Geltung bringt. Dergleichen Chöre sind interessant für die Dirigenten und für die Ausführenden. Mit um so größerer Hingabe werden die einzelnen Chormitglieder dazu beitragen, die Wirkung des Werkes unfehlbar zu machen. Modulorisch herrscht eine weise Reserviertheit, und auch sonst sind der Chortechnik die größtmöglichen Konzessionen gemacht, so daß also auch ein mittel gut geschulter Verein diese Chöre in sein Repertoire aufnehmen kann. Mit besonderer Sorgfalt widmete sich der Komponist No. 1 („Einsamkeit“) und No. 4 („Wanderers Nachtlid“). In No. 6 („Abendsegen“) ist dem Tenorsolisten im Chore Gelegenheit gegeben, sein Licht leuchten zu lassen. — Auch die „Elf Lieder“ Koeßlers verraten eine erfreuliche

Satz- und Liedtechnik. In der Stimmung mitunter auffällig von Brahms beschattet, sind diese Gesänge dank der Geschlossenheit und vornehmen Diktion gewiß zu dem Wertvollsten zu rechnen, was auf dem Gebiete seit Jahren erschienen. Und die Sänger werden gern zugreifen, denn hier ist gewählte Melodieführung mit verständlicher und doch aparter Harmonik zu einem wirkungsvollen Ganzen geeint, das überall die Vorzüge gereiften Könnens im besten Lichte zeigt. Zu monieren bleibt nur, daß die Deklamation nicht durchweg einwandfrei gelungen ist, und daß diverse Schlüsse (namentlich in der Singstimme) um Haaresbreite eine gewisse sentimentale, unleidliche Trivialität streifen (beispielsweise in No. 1 und 5 des ersten Heftes). Aber das sind im Vergleich zum Ganzen kaum ernstlich ins Gewicht fallende Mängel.

Carl Robert Blum

396. **Max Fiedler:** Sechs Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 10. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Wir haben hier einige hübsche Stücke eines Komponisten vor uns, der gern zupackt und der etwas kann; einen Schöngest in der Auswahl der Texte und in seiner Art der musikalischen Interpretation. Die Melodie ist auf Deklamation und reine Sangbarkeit angelegt, so daß jedesmal die gewollte Wirkung klar herauskommt. In der Harmonisierung herrscht das Prinzip der Unterstützung vor, weshalb die Lieder, wenn man sie ernster betrachtet, einen etwas leichtsinnigen Charakter aufweisen, der sie dementsprechend auch leicht vergessen läßt. Das Lied „Freundlicher Tod“ (Gustav Falke) möchte ich als das Dauerhafteste bezeichnen.

Arno Nadel

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Aus technischen Gründen war es uns leider nicht möglich, dem vorigen Hefte Bilder beizugeben. Wir holen diesmal das Versäumte in um so reichlicherem Maße nach und tragen dabei den Stimmungen und Empfindungen Rechnung, die in der gewaltigen Zeit, die wir miterleben dürfen, jedes Herz „von der Maas bis an die Memel, von der Etsch bis an den Belt“ erfüllen. Nicht weniger als zehn vaterländische Autographe legen wir heute unseren Lesern vor, darunter eine ganze Anzahl, die hiermit ihre erste Veröffentlichung erfahren. Haydn eröffnet den Reigen mit der österreichischen Volkshymne „Gott erhalte Franz den Kaiser“, der Melodie, die auch dem „Lied der Deutschen“ Heinrich Hoffmanns von Fallersleben („Deutschland, Deutschland über alles“) zugrunde liegt. Das Blatt der Urschrift ist datiert Helgoland, 26. August 1841. Daran schließen sich die Handschriften des Dichters und des Komponisten der „Wacht am Rhein“: Max Schneckenburger und Carl Wilhelm. Dank dem lebenswürdigen Entgegenkommen unseres geschätzten Mitarbeiters Prof. Dr. Altmann sind wir in der Lage, aus den reichen Handschriftenbeständen der Königlichen Bibliothek zu Berlin einige Seltenheiten ersten Ranges zu veröffentlichen: das Titelblatt und drei Gesänge aus Carl Maria von Webers Vertonung von Theodor Körners „Leyer und Schwert“, op. 41. Es sind dies: „Lützows wilde verwegene Jagd“, das „Schwertlied“ und das „Reiterlied“, Kompositionen dieses — nach Wagners Urteil in seiner Grabrede auf den Schöpfer des „Freischütz“ — „deutlichsten Musikers“, die längst Allgemeingut geworden sind.

Den Schluß bilden die Exlibris zum 51. und 52. Band.

Dem Heft liegen ferner bei der Quartaltitel zum 52. Band und das Verzeichnis der Kunstbeilagen zum XIII. Jahrgang. Das Namen- und Sachregister zum letzten Quartal dieses Jahrgangs wird der Leser, wie üblich, im 2. Oktoberheft finden.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107¹

Sechs Gedichte und Eigener Nachwort
von Theodor Körner.

Für Vier Männerstimmen in Musik gesetzt

von

Carl Maria von Weber.



Op: 41.

Tenore Primo.

TITELBLATT VON CARL MARIA VON WEBERS „LEYER UND SCHWERT“



XIII

24

Comp: 4:13⁴ Sept: 18/11 - Joma.

[illegible]

[illegible]

Vivace again Reiterlied. Körner.

comp. 1814-1814 = 1814.
proh. 1814

Handwritten musical score for 'Vivace again Reiterlied. Körner.' The score is written on ten staves, with the first staff being a vocal line and the subsequent staves being instrumental. The music is in 2/4 time and features a lively, rhythmic melody. The lyrics are written in German and are interspersed with the musical notation. The score is signed 'Körner' at the bottom right.

Lyrics (German):

Reiterlied. Körner.
comp. 1814-1814 = 1814.
proh. 1814

Lyrics (English):

Reiterlied. Körner.
comp. 1814-1814 = 1814.
proh. 1814

Mit freudigen Gesängen
 Die Wacht am Rhein.

Das brennend aus entzündet.

Compon. von 10. März 1874. von Carl Wilhelm

Chor.

Es ist brennend die Flamme, die
 die Wacht am Rhein.

a. tempo

Die Wacht am Rhein.

Die Wacht am Rhein.

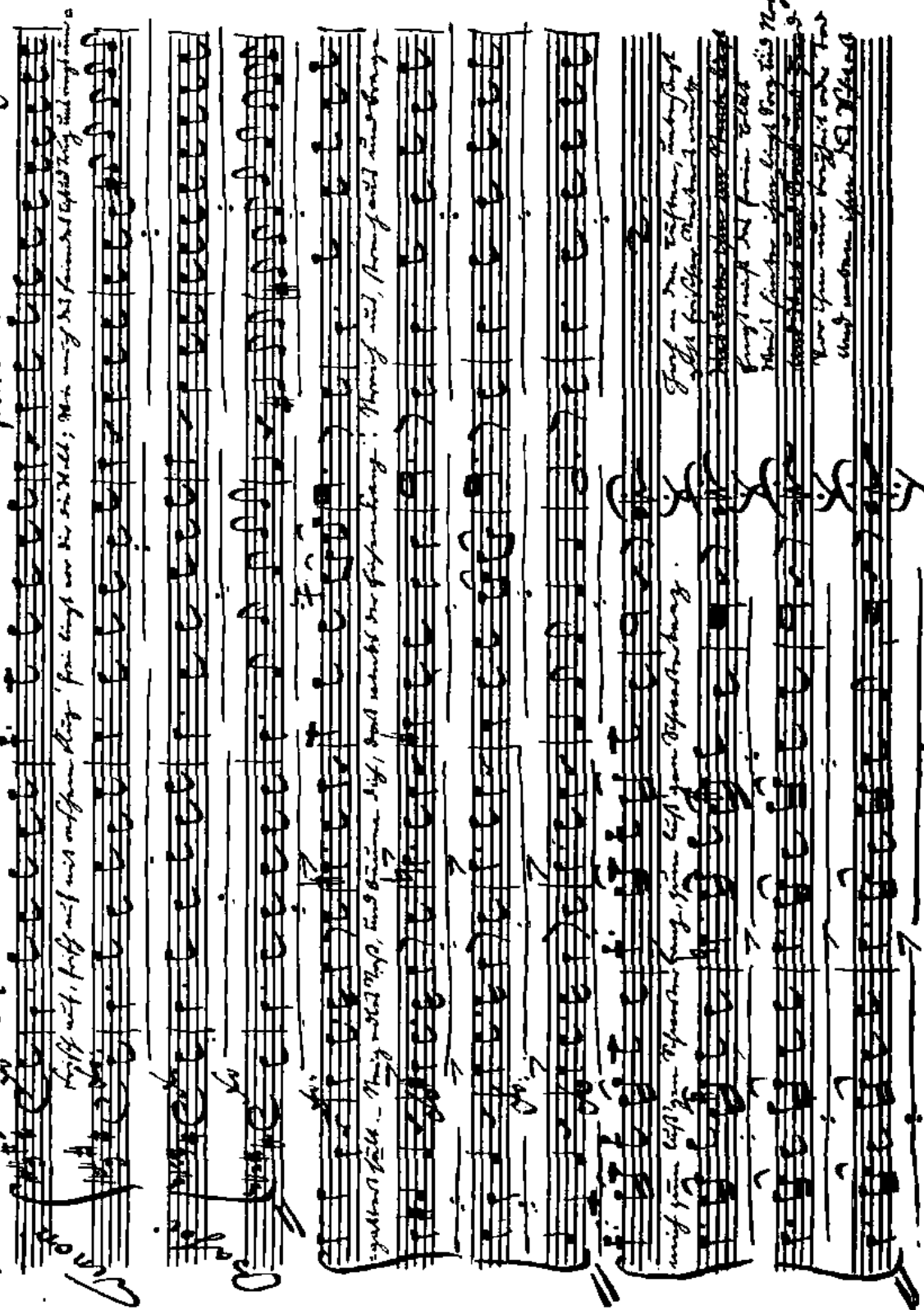
Die Wacht am Rhein.

CARL WILHELM: DIE WACHT AM RHEIN



Vivace aff. 50. Reiterlied. Körner.

comp. of 20' 8" = 1814 = 1 Pray.



Die Wacht am Rhein.

So beniest ein Ruf uns Landerfell
Oder Tümpel, oder 2 Nagerell.
Gemein Rhein, gemein Rhein, gemein Ländchen Rhein!
Wer will das Nothman & fester sagen!
Lieb Vaterland magst ruhig sagen,
Feind steht er bereit die Wacht am Rhein!

Ruf zum letzten Feind geht es offentlich,
Und alle Augen klugen fell.
Der Ländchen Rhein liegt fern in stark
Lage mit die sich I den Ländchen!
Lieb Vaterland,

Ruf blüht es in der fernen Ländchen,
Als hätte golden in der fernen,
Und fernen mit fernen Rhein.
In Rhein blüht Ländchen mit meins Ländchen

MAX SCHNECKENBURG

Und ich meine, du bist ein Liebling,
 Wie ich die Luft durch meine Blätter wehelt!
 Wie ich mich in Blüthen deine Flut
 In die Luft wehelt zu mir geliebt
 Liebt Wehelt 21 17

#

Du bist ein Liebling, du bist ein Liebling,
 Du bist ein Liebling, du bist ein Liebling,
 Du bist ein Liebling, du bist ein Liebling,
 Du bist ein Liebling, du bist ein Liebling,
 Liebt Wehelt 21 17

#

Du bist ein Liebling, du bist ein Liebling,
 Du bist ein Liebling, du bist ein Liebling,
 Du bist ein Liebling, du bist ein Liebling,
 Du bist ein Liebling, du bist ein Liebling,
 Liebt Wehelt 21 17

Mantelknechtchen.
 ein Mann!

das Lied der Deutschen.

Deutschland, Deutschland über Alles,
über Alles in der Welt,
Wem es steht zu Pfad und Trutz
brüderlich gesonnen ist,
den der Mund hat zu dem Munde,
den der Fuß hat zu dem Fuß —
Deutschland, Deutschland über Alles,
über Alles in der Welt!

Deutsche Frauen, Deutsche Mäner,
Deutsche Weiber und Deutsche Jüng
Vollen in der Welt besinnen
Ehren allen ihren Ehre,
Und zu aller Zeit bezeugen
Unsern jungen Leben Lure —
Deutsche Frauen, Deutsche Mäner,
Deutsche Weiber und Deutsche Jüng!

Freiheit und Recht und Gerecht
das ist deutsche Notwend!
Nur das hat uns alle stehen
brüderlich mit Herz und Mund!
Freiheit und Recht und Gerecht
das ist deutsche Notwend —
Bleib' im jungen deutschen Gluck,
Bleib' deutsches Notwend!

sch.
deutlich zu nicht anstehen
hief ist deutsches Notwend!

HEINRICH HOFFMANN VON FALLERSLEBEN:
DAS LIED DER DEUTSCHEN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Langsam.

Gott! wir sind bei dir, wir sind bei dir, wir sind bei dir

Gott! wir sind bei dir, wir sind bei dir, wir sind bei dir

Gott! wir sind bei dir, wir sind bei dir, wir sind bei dir

JOSEPH HAYDN: DIE ÖSTERREICHISCHE VOLKSHYMNEN





Exlibris zum 51. Band der MUSIK

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT
MIT BILDERN UND
NOTEN



HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

HEFT 24

VERLAG SCHUSTER & LÖFFLER · BERLIN · W. 57
13 · JAHRG. · SEPTEMBER

1914

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sonderhefte der MUSIK

1. Bach-Heft	Jahrgang V/1	Amerika	Jahrgang IV/16
2. Bach-Heft	V/2	Rußland	VI/13
1. Beethoven-Heft (vergriffen)	I/12	Skandinavien	III/22
2. Beethoven-Heft (vergriffen)	II/6	Berlin	X/13
3. Beethoven-Heft (vergriffen)	III/12	Wien	IX/7
4. Beethoven-Heft	V/4		*
5. Beethoven-Heft	VII/13	1. Faschingsheft	VI/10
6. Beethoven-Heft	IX/1	2. Faschingsheft	VII/9
7. Beethoven-Heft	IX/13	3. Faschingsheft	VIII/10
8. Beethoven-Heft	IX/14	4. Faschingsheft	IX/9
9. Beethoven-Heft	X/6	5. Faschingsheft	X/10
10. Beethoven-Heft	XI/7	6. Faschingsheft	XI/10
Berlioz-Heft	III/5	7. Faschingsheft	XII/9
1. Brahms-Heft	II/15	8. Faschingsheft	XIII/10
2. Brahms-Heft	XII/1		*
3. Brahms-Heft	XII/2	Gesangskunst	VIII/24
Bruckner-Heft	VI/1	Münchener Künstler-Theater	VIII/7
1. Chopin-Heft	VIII/1	Opern-Renaissance	IX/5
2. Chopin-Heft	IX/10	Zeit- und Streitfragen, Heft 1	VII/3
Cornelius-Heft	III/17	Zeit- und Streitfragen, Heft 2	IX/6
1. Dvořák-Heft	X/23		*
2. Dvořák-Heft	X/24	Moderne Tonsetzer, Heft 1	VII/1
Gluck-Heft	XIII/19	(Reger — Weingartner)	
Haydn-Heft	VIII/16	Moderne Tonsetzer, Heft 2	VII/5
1. Liszt-Heft	V/13	(Bungert — Bruch)	
2. Liszt-Heft	XI/1	Moderne Tonsetzer, Heft 3	VII/7
Mahler-Heft	X/18	(Pfitzner — Klose)	
1. Marschner-Heft	XI/5	Moderne Tonsetzer, Heft 4	VII/11
2. Marschner-Heft	XI/6	(d'Albert — Hausegger)	
Mendelssohn-Heft	VIII/9	Moderne Tonsetzer, Heft 5	VII/15
1. Mozart-Heft	IV/1	(Goldmark — Mahler)	
2. Mozart-Heft	V/7	Moderne Tonsetzer, Heft 6	VII/22
Schiller-Heft	IV/15	(Arnold Mendelssohn — Blech)	
1. Schubert-Heft	VI/7	Moderne Tonsetzer, Heft 7	VIII/3
2. Schubert-Heft	VI/8	(Tinel — Wolf-Ferrari)	
3. Schubert-Heft	XI/23	Moderne Tonsetzer, Heft 8	VIII/13
1. Schumann-Heft	V/20	(Humperdinck — Siegfried Wagner)	
2. Schumann-Heft	IX/17	Moderne Tonsetzer, Heft 9	VIII/22
1. Richard Strauß-Heft	IV/8	(Sinding — Georg Schumann)	
2. Richard Strauß-Heft	XIII/17	Moderne Tonsetzer, Heft 10	IX/24
1. Verdi-Heft	XIII/1	(Rüfer — Hugo Kaun — Robert Kahn)	
2. Verdi-Heft	XIII/2		*
1. Wagner-Heft (vergriffen)	I/9	1. Tonkünstlerfestheft (vergriffen)	I/16
2. Wagner-Heft	I/20-21	2. Tonkünstlerfestheft	II/17
3. Wagner-Heft	II/16	3. Tonkünstlerfestheft	III/16
4. Wagner-Heft	III/20	4. Tonkünstlerfestheft	IV/17
5. Wagner-Heft	IV/10	5. Tonkünstlerfestheft	V/16
6. Wagner-Heft	V/19	6. Tonkünstlerfestheft	VI/18
7. Wagner-Heft	VII/19	7. Tonkünstlerfestheft	VII/17
8. Wagner-Heft	VIII/19	8. Tonkünstlerfestheft	VIII/17
9. Wagner-Heft	X/1	9. Tonkünstlerfestheft	IX/16
10. Wagner-Heft	X/20	10. Tonkünstlerfestheft	XI/16
11. Wagner-Heft	XI/19	11. Tonkünstlerfestheft	XII/17
12. Wagner-Heft	XII/10	12. Tonkünstlerfestheft	XIII/16
13. Wagner-Heft	XII/15		
14. Wagner-Heft	XII/16		
Weber-Heft	V/17		
Hugo Wolf-Heft	II/12		

NEUE OPERN

Giovanni Pennacchio: „Erika“. Das Werk trug, bei dem im Konservatorium in Parma veranstalteten Wettbewerb den ersten Preis davon.

OPERNREPERTOIRE

Charlottenburg: Die nächste Neuheit des Deutschen Opernhauses wird „Die Marketenderin“ von Engelbert Humperdinck sein. Den geschichtlichen Hintergrund des Werkes bildet bekanntlich Blüchers Rheinübergang bei Caub in der Neujahrsnacht 1814/15.

Hamburg: Die vor einem Jahr gegründete Neue Oper hat wegen der durch den Krieg hervorgerufenen Finanzlage ihre Pforten schließen müssen.

KONZERTE

Berlin: Im Dom veranstaltet Bernhard Irrgang jeden Dienstag ein Orgelkonzert, dessen Ertrag der Kaiserin für den Hilfsfonds zur Linderung von Notständen der in der Heimat zurückgebliebenen Angehörigen unserer Krieger zur Verfügung stehen wird.

Organist Arnold Dreyer veranstaltet jeden Mittwoch in der St. Georgenkirche ein Konzert, dessen Ertrag für die bedürftigen Angehörigen unserer Krieger bestimmt ist.

TAGESCHRONIK

Richard Wagner und die Polen. Angesichts der Freiheitsbestrebungen der russischen Polen dürfte es interessieren, einiges über die Beziehungen Wagners zu den Polen zu erfahren. Der Meister gehörte schon zu Anfang der dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts mit Heinrich Laube und Ernest Ortlepp, dem Verfasser der bekannten „Polenlieder“, einem Kreise von Polenfreunden an, der sich in Leipzig unter dem Einfluß des Dichters K. v. Holtei gebildet hatte. Schon das zweite der Erstlingswerke Wagners, die er bei Breitkopf & Härtel in Leipzig veröffentlichte, war eine „Polonaise“ für Klavier zu vier Händen in D-dur. Es war damals eine Epoche lebhafter Sympathieen für die Polen in Deutschland. Der heldenmütige Kampf der Polen im Jahre 1831 hatte in ganz Europa einen mächtigen Widerhall gefunden, und als dann nach der Unterdrückung des Aufstandes ein Strom polnischer Emigranten, die vor den russischen Galgen geflohen waren, sich nach Deutschland ergoß, bildete sich in Leipzig ein besonderes Polenkomitee, das sich in herzlicher Weise der Flüchtlinge annahm. Auch Richard Wagner nahm an dem Empfang der Flüchtlinge teil, und in seinen „Lebenserinnerungen“ erwähnt er ausdrücklich, daß diese auf ihn einen tiefen Eindruck gemacht hätten, und daß er ein lebhaftes Mitgefühl mit dem Schicksal ihres unglücklichen Vaterlandes empfunden habe. In dieser Zeit war es, wo er die Ouvertüre „Polonia“ zu komponieren begann, die er aber erst im Jahre 1836 in Königsberg vollendete und zur Aufführung brachte. Bemerkenswert ist, daß er das Werk, für das er sich anscheinend nicht weiter interessierte, noch im Dezember 1832, also kaum drei Monate

August Förster

Pianofortefabriken

Kaiserl. und Königl. Hoflieferant

Flügel * Pianinos Harmoniums

Fabrikate allerersten Ranges.

Löbau i. Sachsen, Georgswalde i. Böhmen,
Berlin, Hamburg, Dresden, Görlitz,
Zittau, Bautzen.



25 goldene und silberne Medaillen.
Königl. Sächs. Staats-Medaille.
K. K. Österr. Staats-Medaille.
Goldene und Silberne Handels-
kammer-Medaille für hervorra-
gende Leistungen im Klavierbau.

Verlag von Ries & Erler, Berlin W 15

Kompositionen VON MAX FIEDLER

Op. 10. Sechs Lieder für eine Sing-
stimme und Pianoforte.

- | | |
|-----------------------------------|------|
| Nr. 1. Du meines Herzens Krönlein | 1.— |
| Nr. 2. Sonntagsgruß | 1.— |
| Nr. 3. Freundlicher Tod | 1.— |
| Nr. 4. Vorfrühling | 1.80 |
| Nr. 5. Mein | 1.— |
| Nr. 6. Das Mohnfeld | 1.50 |

Op. 11. Lustspiel-Ouvertüre für
Orchester. Partitur und Stimmen.
Preis nach Vereinbarung.

Otto Seifert = Atelier für =

Kunst-Geigenbau

Lübben (Spreewald), Villa Cremona

früher Berlin C. 25, Kaiserstr. 36/40

Alleiniger Erbauer der seit 1898 rühmlichst bekannten echten Seifert-Grossmann-Instrumente

Erstklassige Meistergeigen, Bratschen und Cellis

nach den akustischen Prinzipien der alten Italiener

(Dr. Grossmanns Theorie der Resonanzplatten-Abstimmung)

Weil physikalisch richtig gebaut, sind meine selbstgebaute Meister-Instrumente den vorzüglichsten Originalwerken Stradivari's und Guarneri's absolut gleichwertig und von Künstlern wie Nikisch, Heising, Marteau, Isäbe, Chibaud u. a. längst als solche anerkannt.

Zahlreiche Bestellungen von Besitzern meiner Instrumente. Zur Probe und Ansicht gegen Sicherheit oder 1. Referenzen.

— Ausführliche Prospekte kostenfrei. —

Dauernde Garantie für bleibende Conqualität.

Lesen Sie gefl. die hochinteressante Broschüre:

„Verbessert das Alter und vieles Spielen wirklich den Ton und die Ansprache der Geige?“

Eine ketzerische Studie von San.-Rat Dr. Max Grossmann.

Verlag der „Deutschen Instrumentenbau-Zeitung“

Berlin W., Bahnhofstr. 29/30.

Neuer Konzert - Saal Prags

Mozarteum

Gegründet 1913 :: :: 400 Sitzplätze

Der einzige in Prag, ausschließlich den Konzertzwecken dienende intime Saal, Zentrum der Stadt, Straßenbahnverkehr nach allen Richtungen.

Anerkannt vorzügliche Akustik

für Kammermusik, Solisten, Vorträge und dergleichen. Mietpreis: am Abend 120 K, am Tage 100 K inkl. Konzertflügel, Beleuchtung, Heizung und Bedienung.

In der Saison 1913 - 1914: 72 verschiedene Veranstaltungen größter Künstler. Anerkennungen nach Verlangen.

Konzertdirektion des „Mozarteum“

übernimmt Arrangement von Konzerten und anderen Veranstaltungen in den Sälen Prags und in sämtlichen Städten Österreich - Ungarns. Kostenschätzungen unentgeltlich. Tournées in- und ausländischer Künstler. Prospekte und Informationen in der

Direktion des „Mozarteum“

(Inhaber: Mojmir Urbánek)

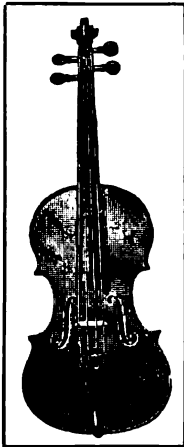
PRAG II. :: Jungmannstraße 34.

Telegr.-Adr.: „Mozarteum Prag“. Fernspr. 3006.

vor seinem Tode, in Palermo zur Feier von Frau Cosimas Geburtstag spielen ließ. Die Ouvertüre erschien im Jahre 1907 im Druck. Ein weiteres Werk, in dem die polnischen Sympathieen Wagners zum Ausdruck kommen sollten, war die Oper „Kosciusko“, für die Heinrich Laube das Textbuch liefern sollte. Aber weder Laube wurde mit dem Libretto fertig, noch bewahrte Wagner ein dauerndes Interesse an diesem Stoffe. Als ihn der Lemberger Universitätsprofessor Dr. Bolcz Antoniewicz im Juli 1882 in Bayreuth über das Schicksal des „Kosciusko“ interpellierte, meinte er lächelnd: „Ja, ja — es ist schon lange her; es gab schon drei Akte! Aber wissen Sie, der lokale Stoff war mir immer eine Plage!“ Als ihm Professor Antoniewicz darauf entgegnete, daß er sich wahrscheinlich nicht um die lokalen und nationalen musikalischen Motive gekümmert habe, zuckte er mit den Achseln und sagte: „Ja, natürlich, das kann ich alles nicht brauchen. Man muß aus sich heraus in die Welt und nicht aus der Welt in sich hinein! Nur einmal habe ich mir solchen Scherz erlaubt, das war in dem Walzer in den „Meistersingern von Nürnberg“. Aber dies war für das liebe Publikum, für die Gevatter Schneider und Schuster auf der Bühne und im Parkett.“ So ist dieses Werk Wagners leider ein unenthülltes Rätsel geblieben, und das Manuskript ruht in Wahnfried.

Lüttichs Kampf um ein Herz. Der Voss. Ztg. wird geschrieben: Wer je Lüttich besucht hat, erinnert sich gewiß des Standbildes von Grétry, das Geefs vor dem Königlichen Theater der alten Maasstadt errichtet hat. Grétry, der belgische Gluck, stammt nämlich aus Lüttich. (Der einst hochberühmte Meister ist der musikalische Nationalheros der belgischen Niederländer, zugleich eine der bedeutendsten Erscheinungen der Operngeschichte überhaupt; eine Gesamtausgabe seiner Werke hat denn auch die Regierung seines Heimatlandes unter Mitwirkung von Fétis und Gevaert veranlaßt.) Grétry starb 1813 bei Paris. Ein merkwürdiger Kampf, von dem Börne in den „Schilderungen aus Paris“ berichtet, entbrannte nach dem Tode des Künstlers um sein Herz. Grétry wurde auf dem Père Lachaise bestattet; im Garten der ihm gehörigen, vordem von Rousseau bewohnten Eremitage konnte trotzdem eine „gestützte Marmorsäule“ mit seiner Büste und der Inschrift aufgestellt werden: „Grétry, ton génie est partout, mais ton cœur n'est qu'ici.“ Ein Neffe Grétry's, ein gewisser Flammand, hatte das Herz des Meisters nämlich ausgraben und einbalsamieren lassen und in eine „zinnerne Büchse“ gelegt. „Darauf“, so erzählt Börne, „schrieb er der Stadt Lüttich, Grétry habe bei seinem Leben den Wunsch geäußert, daß sein Herz in seinem Geburtsort ruhen möchte, und, dieses Wunsches eingedenk, sei er bereit, das Herz auszuliefern. Der Maire jener Stadt schrieb zurück: er nehme das Geschenk an, und man solle es ihm durch den nächsten Postwagen schicken. Er soll auch hinzugefügt haben, er erwarte das Herz portofrei. Aber das heiße Gefühl des Herrn Flammand zischte auf und dampfte, als der kalte, prosaische, kanzleistilistische Brief sich darüber hergoß; er beantwortete ihn nicht und behielt das Herz.“

Dr. Bielenberg's Veredelungen von Violinen, Celli, Bratschen



Letztes Anerkennungsschreiben:

B., den 22. April 1914. Meine Erwartungen waren nach allem, was ich über Ihre Leistungen bezüglich der Veredelung alter Geigen erfahren hatte, nicht gering. Diese sind aber durch das, was Sie mit meiner Geige erzielt haben, bei weitem übertroffen worden. Mein Instrument, das recht minderwertig war, klingt jetzt wunderschön. Die Töne sind durchweg weich, voll und ausgeglichen. Ich bin sehr erfreut darüber und möchte Ihnen hierdurch meine volle Anerkennung und meinen aufrichtigen Dank für Ihre muster-gültige Arbeit übermitteln. Bei jeder sich mir bietenden Gelegenheit werde ich die Neu-Cremona-Gesellschaft aus voller Überzeugung warm empfehlen.

Mit vorzüglicher Hochachtung (gez.) **H. Sprengel**, Lehrer.

Zahlreiche weitere glänzende Anerkennungen.

Geschäftsstelle: Neu-Cremona-Gesellschaft m. b. H.
Berlin W 35, Lützowstr. 68, I. Etage, Ecke Derfflingerstr. :: Telephon: Kurfürst 8490

Lager in: Saiten, Bögen, Etuis und sämtlichen **Bedarfsartikeln;**
 Lauten, Gitarren, Reparaturen. Man verlange Gratisbroschüre 1.

Am 15. Juli 1816 wurde es „mit großen Feierlichkeiten in der Eremitage beigesetzt“. Vier Jahre später machte die Stadt Lüttich Ansprüche auf das Herz geltend, ohne daß Flammand sie anerkannte. Nun warb der Bürgermeister von Lüttich eine Modistin namens Keppenn für eine häßliche Intrigue an. „Es gelang ihr nämlich, die Grétry'sche Familie zu entzweien, und sie wußte sich von einigen Gliedern dieser Familie die schriftliche Erklärung zu verschaffen, daß es ihr Wunsch und Wille sei, daß Grétry's Herz nach Lüttich geschickt werde. Darauf verklagte die Stadt den Herrn Flammand bei den französischen Gerichten und verlor den Prozeß in der nächsten Instanz. Die appellierte und gewann ihn definitiv . . .“ Dieser wunderliche Streit um ein Herz, sicherlich einer der merkwürdigsten Prozesse, die je geführt wurden, hat übrigens, wie Börne versichert, nicht weniger als 10000 Fr. Kosten verursacht.

Heldenmusik. Ernst Challier sen. veröffentlicht im Buchhändler - Börsenblatt eine gegenwärtig besonders interessante Zusammenstellung der Tonschöpfungen, die sich mit den Kriegshelden aller Zeiten beschäftigen. Sie lehrt, daß die Helden des Krieges auch die musikalische Phantasie und Schaffenskraft von jeher reich angeregt haben. So sind z. B. Kaiser Wilhelm I. durch nicht weniger als 20 einstimmige Lieder, 15 Männerchöre und 3 gemischte Chöre verherrlicht worden, aber sein Sohn, der Kronprinz, den ja besonders die süddeutschen Truppen während des Feldzuges 70 geradezu vergötterten, steht ihm in der musikalischen Literatur nicht

viel nach: 11 einstimmige Lieder, 14 Männerchöre, 1 gemischter Chor und 10 Instrumentalstücke sind ihm zu Ehren geschaffen worden. Moltke bildet den Gegenstand von 8 einstimmigen Liedern, 6 Männerchören und 5 Instrumentalstücken; Friedrich Karl, dem roten Prinzen, gelten 5 einstimmige Lieder, 3 Männerchöre, 1 gemischter Chor und 3 Instrumentalstücke. Auch österreichische Kriegshelden sind in Tonwerken gefeiert worden, so der tapfere Freiherr von Gablenz in 7 Instrumentalstücken und der heldenhafte Admiral Tegetthoff in 5 Instrumentalstücken. Der fleißige Sammler hat seine Statistik bis auf die ältesten Zeiten zurückverfolgt, und wir ersehen daraus, daß Achilles der Held von 22 Opern ist, doch steht er weit hinter dem listigen Odysseus zurück, dessen sich nicht weniger als 85 Opern angenommen haben. Alexander der Große aber schlägt auch auf dem Gebiete der Tonkunst jeden Rekord: mehr als 90 Opern sind auf ihn geschaffen worden, und damit kann weder Julius Cäsar mit seinen 29 Opern, noch der König David wetten, dem aber immerhin 16 Opern, 2 Chöre und 6 einstimmige Lieder gelten. Greifen wir noch ein paar andere interessante Zahlen heraus, so ist Prinz Eugen, der edle Ritter, durch 6 Lieder, 16 Chöre, 2 Opern und 3 Instrumentalstücke verherrlicht worden. Dem alten Dessauer gelten 5 Lieder, je 1 Oper und ein Chor und 2 Instrumentalstücke, während sich auf den alten Fritz 13 Lieder, 17 Chöre, 4 Opern und 1 Instrumentalstück beziehen. Napoleon gelten 32 Lieder, aber dazu treten nur noch 2 Chöre

Berlin W

Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76

Blüthner - Saal

Klindworth - Scharwenka - Saal.

Wegen Vermietung der beiden Säle
zu Konzerten, Vorträgen, Fest-
lichkeiten etc. wende man sich ge-
fälligst an den Inhaber

Oscar Schwalm's Piano-Magazin

„Blüthner-Planos“ Lützowstraße 76.

EVA KATHARINA LISSMANN

Lieder- und Oratorien-
Sängerin (Mezzo - Alt)

Konzertdirektion: **Hermann Wolff.**

Die Musik: Eine echte, feine, liebenswürdige Kunst bot Eva Katharina Lißmann. So vornehm, innerlich und fern von jeder Ziererei habe ich ganz selten singen gehört. Es ist gar kein Zweifel, daß diese Sängerin an künstlerischer Vornehmheit wohl allen unseren Konzertdivas überlegen ist. Diese tiefen seelischen Werte ihrer Leistungen lassen auch vergessen, daß es blühendere und kehlfertigere Stimmen gibt.

Berlin W, Culmbacherstr. 9.

und 8 Instrumentalstücke, und Blücher tritt auf dem Gebiete der Tonkunst kaum hinter seinen Erzfeind zurück: sie hat ihm 13 Lieder, 22 Chöre und 4 Instrumentalstücke gewidmet.

Ein Musikkatalog von Breitkopf & Härtel als — Spionagebuch. Der holländische Klaviervirtuose Anton Blazer weiß einiges von der grotesken Spionenfurcht der Engländer zu erzählen. Obwohl Blazer holländischer Unterthan ist und seit vier Jahren an dem Konservatorium in Bristol wirkt, wurde er eines schönen Tages von Polizeibeamten in seiner Wohnung verhaftet und in eine Zelle gebracht, die für schwerste Verbrecher bestimmt ist. Man hatte auf der Straße einen an ihn gerichteten Brief gefunden, in dem teils in englischer Sprache, teils in miserabelm Deutsch die Aufforderung an ihn gerichtet war, dort und dort hinzukommen, um eine Kaserne in Bristol in die Luft zu sprengen. Jedes Kind hätte aus dem albernen Wisch sofort ersehen müssen, daß es sich nur um einen Bosheitsakt oder einen schlechten Scherz handeln konnte. Der Sherlock Holmes-Brigadier von Bristol aber nahm die Sache furchtbar ernst, zumal eine Haussuchung in der Wohnung des armen Musikers ein furchtbares Corpus delicti zutage förderte: einen Katalog der Leipziger Verleger Breitkopf & Härtel, in dem einzelne Nummern mit Kreuzen, Fragezeichen und sonstigen geheimnisvollen Anmerkungen geziert waren, die sich natürlich nur auf das In-die-Luft-Sprengen der Bristoler Kasernen beziehen konnten. Außerdem fand die Polizei einen Kodak und einen Radfahrerrevolver, der zum Schutz gegen Hunde diente, ja sogar einen Brief in deutscher Sprache, der vor zwei Jahren von Bremen aus an Blazer gerichtet worden war. Kein Zweifel, daß der Künstler ein verkappter Deutscher sein mußte, der ganz England in die Luft sprengen wollte. Erst als der Bruder des Verhafteten mit dessen Legitimationspapieren herüberkam, wurde der Spion auf freien Fuß gesetzt, nachdem er zehn Tage in einer übelriechenden Zelle verbracht hatte. Er hat natürlich schleunigst England den Rücken gekehrt.

Ein „Lohengrin“-Brief Wagners an Liszt. Michael Balling, der die Revision der neuen Partiturausgabe der Bühnenwerke Richard Wagners an der Hand der Originalpartituren vornimmt, veröffentlicht in der Vorrede zur „Lohengrin“-Partitur einen bisher noch unbekannten Brief Wagners an Franz Liszt. Wie Balling den Fund machte, erzählt er in der Vorrede wie folgt: In einem schönen Schrein gotischen Stiles bewahrte Liszt die ihm von Wagner im Jahre 1853 dedizierten Partituren zum „Fliegenden Holländer“, zu „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ auf. Nach Liszts Tode kam der Schrein in den Besitz Cosima Wagners. Da ich nun die „Lohengrin“-Partitur zum ersten Male im Wahnfried-Archiv aus dem Schreine nahm, traute ich meinen Augen kaum — denn der Band, der die Partitur sein sollte, war nur wenig stärker als der gedruckte Klavierauszug des Werkes; ich bekam einen kleinen Schrecken, als ich diese Wahrnehmung machte, und sagte mir sogleich: Das kann höchstens nur ein Akt, nicht aber die ganze „Lohengrin“-Partitur sein! — Beim Aufschlagen des Bandes wurde ich schnell eines anderen belehrt; es war die ganze

ERNST EULENBURG, Kgl. Württ. Hofmusikverleger, LEIPZIG

Meisterweisen

Ausgewählte Lieder und Gesänge älterer und neuerer Zeit in sechs Bänden für Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton und Baß vom Leichten zum Schweren fortschreitend geordnet, mit Atem- und Vortragszeichen versehen von

Karl Scheidemantel

Band I. 100 Gesänge für Sopran

Band II. 100 Gesänge für Mezzo

Band III. 100 Gesänge für Alt

Band IV. 100 Gesänge für Tenor

Band V. 100 Gesänge für Bariton

Band VI. 100 Gesänge für Baß

Jeder Band: broschiert M. 4.—, in Weichleinen M. 5.—, in Prachtband M. 5.50.

DIE MUSIK: Die Sammlung kann ich jedenfalls allen Sangesfreudigen empfehlen, da sie eine große Anzahl der besten Werke unserer zahlreichen Vokalliteratur vereinigt und daher eine bequeme Auswahl garantiert bei einem verhältnismäßig geringen Preise. Damit hat sich der Verlag des Dankes sehr vieler versichert.

SIGNALE: Eine prächtige Sammlung von Liedern und Gesängen, in die auch Opernarien bis zu Wagnerschen Soloszenen eingeschlossen sind, bietet Karl Scheidemantel in seinen „Meisterweisen“ . . . Die Ausstattung der wertvollen Sammlung ist vortrefflich. Sie dürfte Gesangslehrern und -schülern gleich willkommen sein.

Ausführliche Inhalts-Verzeichnisse versendet die Verlagshandlung kostenlos!

Partitur, alle drei Akte! — und den Grund, wie das möglich sei, erkannte ich auch sogleich: das Papier, welches Wagner für die Partitur benutzte, ist fast so dünn, wie japanisches Seidenpapier. Wie der Meister es möglich machte, daß auf keiner einzigen Seite der wundervoll geschriebenen Partitur die Noten von der vorhergehenden Seite durchgeschlagen sind, ist mir ein Rätsel; seine Hand muß wie ein Zephyr über das Papier geschwebt sein; dabei ist die Schrift nicht etwa sehr dünn und klein, sondern sehr deutlich und leicht lesbar. Ich halte die Handschrift dieser Partitur für ein Wunderwerk der Schreibekunst. — Der Partitur lag folgender Brief bei: Liebster Freund! — Den Schrecken, den ich beim Erhalt Deines letzten Briefes durch das Innewerden eines Irrtums Deinerseits, oder einer Vergessenheit meinerseits (noch weiß ich nicht, an was mich halten?) empfand, konnte nur die Freude überbieten, wahrzunehmen, welchen Wert Du auf ein beziehungsvolles Geschenk von mir legst. Was nach dieser Erfahrung meine Original-Partituren in meinem Schranke, wo sie von mir ziemlich lieblos und unbeachtet gehalten werden, noch länger zu vertreten haben, begreife ich nicht; das aber weiß ich, daß ich ihnen keine bessere Bestimmung bieten kann, als von Dir als Eigentum bewahrt zu sein. Um die Trilogie vollständig zu machen, mußte ich auch den „Tannhäuser“ mit einschmuggeln, der allerdings wohl mittelbar, nicht aber unmittelbar von meiner Handschrift herrührt: jedenfalls wird aber auch er besser die Stelle eines Freundesgeschenktes vertreten, als jene von

einem Kopisten geschriebene „Holländer“-Partitur. Mach' mir nun die größte Freude, die drei Kinder wohl aufzunehmen! Meine Dir noch schuldige Antwort kann ich Dir erst Mitte Februar zukommen lassen. — Lebe wohl und verzeih'

Deinen ewig verpflichteten R. W.

Engelbert Humperdincks 60. Geburtstag. Über Humperdinck, der am 1. September seinen 60. Geburtstag feierte, schreibt Oscar Bie im Berliner Börsen-Courier: Mit besonders starkem Gefühl beglückwünschen wir unseren großen Meister in diesen Zeiten, die den Wert des eigentümlich Deutschen uns so nahe bringen. Alle seine Vorzüge kommen aus dieser deutschen Anlage, die in ihm ausgeprägt ist, so rein und deutsch, wie kaum in einem anderen deutschen Tonkünstler. Hatte Wagner das Pathos der großen historischen Oper niemals verleugnet, hat Richard Strauß das Tempo moderner internationaler Rüstigkeit, so ist Humperdinck der zarte, einfache, sinnige deutsche Meister geblieben, der in der bloßen Welt der Töne seine Heimat findet, sich darin mit Behagen und Muße vertieft und kein unnötiges oder prahlerisches Wort dazu sagt. „Hänsel und Gretel“ gewann alle Herzen nur durch seine deutsche Schlichtheit, die, wenn sie schon auswächst, lieber kontrapunktisch gelehrt, als hohl pathetisch wird. Unser Märchengeist war in familienhaft treue und heimatliche Töne gebannt, unsere Volkslieder gaben die Motive, unsere Religion die Führung der Handlung, unsere Landschaft die Stimmung der Atmosphäre. Es

V

gibt nichts Reineres in deutscher Musik als die Kuckucksszene dieser Oper, in der alles heimatische Leben unseres Landes Musik zu werden scheint. Wenn auch seine späteren Werke diese Volkstümlichkeit nicht erreichten, so beanspruchen sie sie auch gar nicht. In der „Heirat wider Willen“ war ein französischer Stoff mit einer Anmut bearbeitet worden, die nur einem knorrigen Deutschen so unvermutet zart hinter seinem Schädel sitzt. In den „Königskindern“ war das Märchenhafte mit großer Herzenswahrheit in ein höheres Künstlertum gehoben worden. Immer aber sang seine Musik froh ihrer selbst, unbekümmert um die Tagesfragen, frei von Schule und Lehrhaftigkeit, als verwalte sie einen Teil des Wagnerschen Erbes auf eine bewußte, innige und selige Art. Lärm hat das nie gemacht, nur Freude. Und stolz blicken wir auf solche bescheidene und ehrliche Kunst jetzt, da wir den Deutschen ihre Güter in einem helleren und reineren Licht zu zeigen und zu pflegen gewillt sind.

Der Zentralverband deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine hielt in den Tagen vom 4. bis 6. Juli in München im Festsaal der Königlichen Akademie der Wissenschaften seinen elften Delegiertentag ab. Sowohl Kultusministerium wie Magistrat hatten Vertreter zur Begrüßung entsandt. Der Verband wird nach Eintritt derjenigen Vereine, die ihren Beitritt in nahe und sichere Aussicht gestellt haben, fast sämtliche Tonkünstlervereine Deutschlands umfassen. Die Wahlen ergaben für den Vorstand die Wiederwahl der Herren A. Göttmann, Rich. J. Eichberg, Ed. Behm, sämtlich in Berlin.

Die Königliche musikalische Kapelle in Dresden hat Oberbürgermeister Dr. Beutler den Betrag von 3000 Mk. übergeben, der zu gleichen Teilen dem Roten Kreuz und durch den Krieg hilfsbedürftig gewordenen Mitbürgern zukommen soll. Zu gleichen Zwecken bewilligte der Dresdener Tonkünstlerverein 1000 Mk.

Die Berliner Musikhochschule im Kriege. Als erste der Berliner Hochschulen kündigte die Königliche Akademische Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg an, daß ihr Winterhalbjahr ordnungsgemäß am 1. Oktober beginnt und die Aufnahmeprüfungen, für die die Anmeldungen bis zum 24. September erfolgen müssen, an den ersten beiden Oktobertagen stattfinden. Den Kriegszustand verrät allein die Bestimmung, daß Angehörige feindlicher Staaten nicht zugelassen werden.

TOTENSCHAU

In Berlin † der Königliche Musikmeister a. D. Karl Friedrich Arnold, Dirigent des Garnison-Kirchenchors, im 71. Lebensjahr.

In Würzburg † nach einer Operation der Königliche Kammermusiker Hugo Meyer, ein älterer Bruder der Geiger Felix und Waldemar Meyer. Der Verstorbene war über vierzig Jahre Mitglied der Berliner Königlichen Kapelle.

Schluss des redaktionellen Teils

Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

Wilhelm Hansen Edition, Leipzig

Nr. 1624—1639

Parlow's Unterrichts-Ausgabe von Richard Wagner

Opernwerke für Klavier, leicht
bearbeitet von Edmund Parlow

Nr. 1—16 à M. 0.50

Rienzi: Chor der Friedensboten. — **Der fliegende Holländer:** Matrosenchor. Spinnerlied. Steuermannslied. — **Tannhäuser:** Einzug der Gäste, Marsch. O, du mein holder Abendstern, Lied. Pilgerchor. — **Lohengrin:** Brautchor. Elsaß Gang nach dem Münster. — **Meistersinger:** Am stillen Herd. Preislied. Tanz der Lehrbuben. — **Götterdämmerung:** Trauermarsch auf den Tod Siegfrieds. — **Walküre:** Winterstürme wichen dem Wonnemond. — **Parsifal:** Karfreitagszauber und Schluß. Vorspiel.

Nr. 1471, 1472, 1473

AUS DER GEIGENWELT

Eine Sammlung von 20 Stücken
für Violine und Klavier zusammen-
gestellt, revidiert und bezeichnet
von Professor Issay Barma

Neue Auflage zu ermäßigtem Preise:

Band I, II, III à M. 2.—

Band I: **Halvorsen**, Chant de „Veslemøy“. **Sinding**, Berceuse, op. 43 Nr. 3. **Stjögren**, Phantasiestück, op. 27. **Wieniawski**, Légende, op. 17. **Henriques**, Religioso, Andante, op. 34a. **Nováček**, Bulgarische Tänze, op. 6 Nr. 5. **Raff**, Cavatine, op. 85 Nr. 3. M. 3.—

Band II: **Tschatskowsky**, Sérénade mélancolique, op. 26. **Henriques**, Mückentanz, op. 20 Nr. 5. **Nováček**, Dudelsack, Konzert-Caprice. **Sinding**, Alte Weise, op. 89 Nr. 2. **Vieuxtemps**, Réverie, op. 22 Nr. 3. **Jos. M. Weber**, Marsch aus „Miniature Suite“. **Halvorsen**, Fête nuptiale rustique. M. 3.—

Band III: **Sinding**, Fête, op. 43 Nr. 4. **Sinigaglia**, Intermezzo, op. 13 Nr. 2. **Sauret**, Nocturne, op. 22 Nr. 5. **Halvorsen**, Élegie. **Jean Meyer**, Mazurke de Salon. **Nováček**, Bulgarische Tänze, op. 6 Nr. 8. M. 3.—

Bertha-Luise NORDEN

Mezzo-Alt -:- Oratorien und Lieder

REPERTOIRE:

BACH: Matthäus-Passion, Johannes-Passion, H-moll-Messe, Weihnachtsoratorium / HÄNDEL: Messias, Judas Maccabäus, Samson / BRUCH: Odysseus, Achilleus / BRAHMS: Rhapsodie (Männerchor mit Alt solo) / MAHLER: Kindertotenlieder usw. / Lieder von Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Strauß usw. usw.

Adresse: Berlin NW, Schleswiger Ufer 12

Telephon: Amt Moabit 2579

Namhafter Violinvirtuos,

zurzeit als I. Professor der Violine an einem erstklassigen Konservatorium des Auslandes tätig, sucht sich zu verändern und in gleicher Eigenschaft passende Stellung zu finden, wenn möglich gleichzeitig die Führung eines Streichquartetts zu übernehmen. Amerika nicht ausgeschlossen. Gefl. Offerten unter **A. J. 100** an die Expedition der „MUSIK“ erbeten.

Das zu einem Dank- und Jubelhymnus des deutschen Volkes gewordene und in der jetzigen sturmbelegten Zeit bei unzähligen Veranlassungen verwendbare **Altolederländische Dankgebet** (Wir treten zum Beten) bearbeitet von Eduard Kremser, Textdichtung von Jos. Weyl, ist in 27 verschiedenen Ausgaben erschienen, darunter solche für Gesang, Chor, Klavier, Orgel, Gitarre, Orchester usw. -- Um eine Massenverbreitung in Schule und Haus zu ermöglichen, hat die Verlagsabteilung von F. E. C. Leuckart in Leipzig soeben eine kleine ein- und zweistimmige Ausgabe mit weltlichem und kirchlichem Text zum Preise von nur 10 Pfg. veröffentlicht, die auch bei allen Gelegenheiten zum Mitsingen benutzt werden kann.

**Leo Liepmannssohn, Antiquariat,
Berlin SW, Bernburgerstr. 14.**

Soeben erschienen:

Katalog 185

Opern, Oratorien und größere Gesangswerke in Partituren. Stimmenmaterial zu Opern und Vokalwerken (1352 Nummern)

Katalog 186

I. Musik-Kataloge (Kataloge öffentlicher Bibliotheken, Kataloge privater Bibliotheken). II. Musikbibliographie. III. Allgemeine Musik- und Operngeschichte. IV. Musik- und Operngeschichte einzelner Städte und Provinzen (1834 Nummern).

**Ankauf von Musikliteratur
und Autographen jeglicher Art.**

Beim Ausleihen oder bei verspäteter Lieferung einer Nummer wollen sich die **Postbezieher der „MUSIK“** stets nur an den **Briefträger oder die zuständige Bestell-Postanstalt** wenden. Erst wenn Nachlieferung und Aufklärung nicht in angemessener Frist erfolgen, wende man sich unter Angabe der bereits unternommenen Schritte an uns.

Schuster & Loeffler, Berlin W 57.

Das Konservatorium

Schule der gesamt. Musiktheorie. Lehrmethode Rustin. Wissenschaftl. Unterrichtsbücher verb. mit briefl. Fernunterricht. Redigiert von Prof. C. Rustin. Das Werk bietet das gesamte musiktheoretische Wissen, das an einem Konservatorium gelehrt wird, so dass jeder praktisch Musiktreibende sich die Kenntnisse aneignen kann, die zu einer höheren musikal. Tätigkeit und zum vollen künstlerischen Verständnis grösserer Musikwerke, wie auch zum Komponieren, Instrumentieren, Partiturlesen, Dirigieren befähigen.
54 Lieferungen à 90 Pf.
Bequeme monatl. Teilzahlungen.
Anschaffungen ohne Kaufzwang bereitwilligst.
Glückl. Erfolge. — Begeisterte Dankschreiben sowie aus-
führliche Prospekte gratis.

Bonness & Hachfeld,
Potsdam, Postfach 76.

Erich Kieß
Wagner-Anekdoten
3. Tausend. Mk. 1.50.

Del Perugia-Schmidl- Mandolinen



**Mandölen
Lauten
Gitarren**

anerkannt die beste Marke
(nur echt,
wenn mit Original-Unterschrift
F. Del Perugia).

Allein-Debut
für die ganze Welt

C. Schmidl & Co., Triest
(Oesterreich).

Kataloge gratis. o. Realiste Bedienung.
Wiederverkäufer gesucht.

ERICH OCHS

Opern- und Konzertstudium
BERLIN W, Augsburgerstr. 42
Telephon: Seilplatz 12538.

Kostenlos

erhält jeder Interessent
:: den vollständigen ::

Katalog der musik- literarischen Werke

unseres Verlages. Wir
:: bitten zu verlangen ::

Schuster & Loeffler,
Berlin W 57

Reinhold Vorpahl

Lehrer für künstlerisch. Gitarre
(Lauten) Spiel — 1. Autorität
English spoken
On parle français

Berlin W, Augsburgerstr. 46
Telephon: Amt Steinplatz 11784.

Akademie für Sologesang, München, Agnesstr. 12.

Anna Erler-Schnaudt,

Karl Erler,

Herzogl. Meining. Kammersängerin. Gesangspädagoge und Tonkünstler.

DORA und MARIA STOECKER

Oratorien- und Liedersopran
NÜRNBERG, Buchenstr. 42. Sprechzeit: 11—1 Uhr.

UDO HUSSLA (Bariton)

Konzert und Oratorien, Unterricht.
NÜRNBERG, Wedaustraße 77, III. Sprechzeit 12—2.

Professor Hermann Scholtz,

Königlich Sächsischer Kammermusikus.
Unterricht für höhere Klavierpiel.
Dresden, Nürnberger Straße 18 b I.

Max Gillmann,

Kgl. Kammeränger,
1. sächsischer Baß an der
Hofoper in München
empfiehlt sich zu Konzert und Oratorien
München, Mittelsbaderstr. 8 I. r. Nr. 2294. Telephon:

Kammer- änger Dr. Matthaeus Roemer (Tenor)

Frau Else Roemer (Sopran)
Konzert u. Oratorium / München, Rheinstr. 18 II / Tel. 81308.

Dorothea Brehm

Konzert- und Lautensängerin, Unterricht.
Dresden-A., Uhlandstr. 12. Tel. 12691.

GERTRUD KUBEL (Sopran)

Konzert. Oratorien. — LEIPZIG, Zeitzer Straße 55 III.

Dr. Otto von ECKHOFEN (Tenor)

Konzert — Oratorien — Lieder — Meisterschule für Gesang
LEIPZIG - SCHLEUSSIG, Könnertitzstraße 23. (Anmeldung schriftlich)

ELLA PFEIFER

Konzert- und Oratoriensängerin — Alt (Unterricht)
LEIPZIG, Weststraße 26. Telefon Nr. 2133.

Margarete Hinz

Koloratur-Sopran. — Konzert. — Unterricht.
LEIPZIG, Scharnhorststraße 10. Sprechstunde: tägl. 2—3 Uhr.

Opernschule Laura Détschy, ehem. Hofopernsängerin
erteilt vollst. Gesangsausbildung für Bühne u. Konzert. Garantie für Weichheit u. Vergrößerung des Tones. Vollst. dram. Ausbildung.
Berlin W, Motzstr. 32. Telefon: Amt Nollendorf 758.

Gesangspädagogin

Tilly Braun-Wachholz

Berlin-Charlottenburg, Knesebeckstraße 5. Sprechst. 3—4 Uhr.

Alexander Höffken (Tenor)

Lieder- und Oratoriensänger, Unterricht
Berlin-Charlottenburg, Knesebeckstr. 68/69. Sprechzeit 2—3 Uhr.

Frida Seemann (Pianistin)

Unterricht — Vorbereitung für Conrad Ansoerge.
Berlin-Wilmersdorf, Nassauische Straße 61. Sprechstunde: 12 bis 1 Uhr.

Margarete Borges

Konzertpianistin und Unterricht.
Natürliche Klaviertechnik nach Breithaupt.
Berlin-Wilmersdorf, Nassauische Straße 60. Telefon: Uhland 5569.

Martha Erbs-Küntzel (Konzertpianistin)

Meisterschule für Klaviertechnik (Methode: Breithaupt),
Theorie, Harmonielehre usw.
Berlin-Wilmersdorf, Kaiserallee 27. Sprechstunde
Anmeldungen und Anfragen schriftlich erb. * 1 bis 3 Uhr.

WILLY BRÜDJAM

ehemal. Herzogl. Anh. Hofschauspieler
Partienstudium (musikal. fest und sicher)
verbunden mit Anleitung zur dram. Darstellung
Berlin-Schöneberg, Hohenstaufenstr. 38 III links. Sprechstunde 2—3.

Inka v. Linprun

Geigenkünstlerin und

:: Violinpädagogin ::

BERLIN W 15, Lietzenburgerstraße 12, part.

Sprechstunde 2—3 Uhr.

Kammer-
sänger

Emil Pinks

Oratorien- und Liedersänger
LEIPZIG, Schletterstr. 4. Telefon 9444.

THERESE WILLY BARDAS

Konzertsängerin, Konzertpianist.
Berlin-Wilm., Landauerstr. 11. — Tel.: Uhland 4325.
Privat-Unterricht.

Theod. Heß van der Wyk

(Baß-Bariton) — Konzert-Oratoriensänger — Gesangspädagoge
Berlin W, Ansbacherstr. 36 Telefon: Steinpl. 11732.

Luise Genner

(vormals: Klossog K. Müller) — Gesangspädagogin (Mezzo-Alt)
Berlin W, Nollendorfstraße 20. Sprechstunde 2 bis 3 Uhr.

Hedwig Geißler

Konzert und Oratorien. — Sopran. — Unterricht.
Berlin Wilmersdorf, Nassauische Straße 31. Telefon: Uhland 5060.

BRUNO EISNER

Pianist / **BERLIN W 50, Pragerstr. 5** / Tel.: Pfalzburg 9971.

Cornelie van Zanten

ehem. Königl. Opersängerin — Gesangsmeisterin.
Berlin - Lichterfelde - W, Potsdamerstr. 45. Tel.: Lichterfelde 4139. Sprechst. u. Prospekt schriftl. anzufragen

Erna Zarnack - Trentzsch

Konzertsängerin — Sopran — Unterricht
Charlottenburg, Leibnizstr. 63. Sprechstunde tägl. 2—3, Sonntags 11—1.

Martha Riemschneider

Alt-Mezzosopran — Konzert und Unterricht
Berlin W 30, Nollendorfstr. 5 IV. Sprechstunde 12 bis 1 Uhr.

Gertrud Seeck dipl. Musiklehrerin.
Klavier — Theorie — Harmonielehre — Begleitung zu Gesang und Kammermusik.
Bad Charlottenbrunn I. Schl., Villa Sonnenschein.

Berthold Knetsch

Dozent f. Musikwissenschaften a. d. Freien Hochschule, Berlin.
Berlin W 15, Bleibtreustrasse No. 33, Gartenhaus.

— Zu sprechen täglich von 2—3. —

Unterrichtskurse für Musikwissenschaften und Klavierspiel
(im Sinne der Riemannschen Lehren und ihres weiteren Ausbaues.)

Prospekte unentgeltlich.

J. D. Raatz-Brockmann

Hgl. Kammer Sänger

Gesangunterricht — Korrektur der Stimmtechnik

BERLIN W 30, Heilbronnerstr. 2

Tel.: NOLLENDORF 3706.

GRETE HAENSCH

Lieder- und Oratoriensängerin.
Unterricht im künstlerischen Lauten- und Gitarrespiel.
BERLIN W, Potsdamerstr. 77. Sprechst. 2—4.

Jane Tetzl-Highgate Konzertsängerin (Mezzosopran)

Spezialität: Schottische Volkslieder.
Berlin-Wilmersdorf, Nassauische Straße 23. Sprechzeit 1—2 Uhr.

Kammersänger Max Weber

Baß-Bariton. Konzerte, Unterricht
BERLIN-SCHÖNEBERG, Grunewaldstr. 59 III. Sprechstunde 4 bis 5 Uhr.

Gretha Merin

Konzert- und Oratorien-Sopran
BERLIN W 30, Motzstraße 74 III.

Adelheide Pickert, Konzert- und Oratorien-Sopran.

Konzertdirektion H. Wolff & Barnofsky.
Charlottenburg, Königsweg 26/27, Amt Wilh. 811

Klara Kuske

Konzertpianistin / Unterricht
Charlottenburg / Weimarer Straße 30.
Sprechzeit 10 bis 12.

Constanta Erbiceano

Konzertpianistin — Unterricht
BERLIN W, Regensburgerstr. 9 II
Telephon: Nollendorf 2617. — Sprechstunde 12—1 Uhr.

LISA MEYROWITZ

Konzertsängerin — Unterricht (Sopran).
BERLIN W 30, Barbarossastraße 32 A.
Telephon: Pfalzburg 2845. — Sprechstunde 3—4 Uhr.

ANNA HESSE

Oratorien- und Liedersopran.
Berlin W, Taubentzenstr. 6 II. Tel.: Steinpl. 10705.

Neue Opernschule und Anfängerbühne **MAXIMILIAN MORIS und MARY HAHN**

BERLIN W,
Potsdamerstr. 39
Teleph. Nollendorf 882
— Prospekte gratis —

JOHANNA KISS

Kontra-Alt.

Berlin-Wilmersdorf
Detmolderstr. 58
Telephon: Pfalzburg 8126.

Frau Felix Schmidt-Köhne **Professor Felix Schmidt**

Konzertsängerin (Sopran)
Sprechstunde für Schüler v. 3—4
Ausbildung im Gesang
♦ für Konzert und Oper ♦

BERLIN W 50, Rankestr. 20. Telefon Amt Wilmersdorf, 7419.

Otto Brömme (Baß)

Oratorien,
:: Lieder ::

Buchsschlag (Hessen) b. Frankfurt a.M. Fernspr. No. 33: Sprendlingen/Offenbach.

Otto Nikitits, Violinist **Lucie Nikitits, Pianistin**

KONZERTE.

Unterricht. ♦ Kammermusik.

Berlin-Wilm.

Uhlandstraße 138/9.

X

E. N. v. Reznicek

BERLIN-CHARLOTTENBURG, Knesebeckstraße 32.

Früher 1. Kapellmeister der „Komischen Oper“.
Gesamte Theorie der Musik. Instrumentierungen.

Vollständige Vorbereitung von Dirigenten.

Werke für zwei Klaviere.

Elsa und Caecilie

SATZ

BERLIN W, Waitzstr. 14.

Martin Oberdörffer

Konzert- und Oratoriensänger (Bariton).

LEIPZIG, Inselstraße 9.

Georg Seibt * Tenor

Konzert- und Oratoriensänger

BERLIN W 50, Rankestr. 10/11. Telephon: Steinplatz 4819.

Marie Alberti

Konzert-Sängerin (Alt) — Gesangspädagogin

DRESDEN A., Strehlemer Straße 32.

Ellen Andersson : Pianistin

Unterricht

BERLIN-WILMERSDORF, Uhlandstraße 78 IV.

E. v. Catopol Kgl. Hofopern-
Sängerin

Gesangsmeisterin für Opernpartien

Dresden-A., Holbeinstr. 30 Telephon: 18122.

Hans Kleinholz, Berlin Prager
Straße 15

Bariton · Konzert- und Oratoriensänger Telephon: Pfalzburg 3138
Sprechstunde 2 bis 4 Uhr.

Else Kalisky Vollständige Gesangausbildung, Methode Lamperti
BERLIN W 15, Fasanenstr. 31, Tel.: Steinpl. 10539

Emmy Nawrath Konzert- u. Oratoriensängerin, Sopran
Wilmsdorf, Nassauischestr. 53

Telephon: Amt Uhland 2497.

Fanny Federhof-Möller

Konzert- und Oratoriensängerin (Alt), Unterricht

BERLIN W 62, Kalckreuthstraße 3 Telephon Amt Kurfürst 9695

Leila Hölterhoff BERLIN-WILMERSDORF
Tel. Pfalzburg 1174 :: Nassauische Straße 24
Gesangs-Unterricht, Methode Professor Vaucini

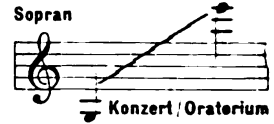
Dora Windesheim, Berlin-Wilmersdorf,
Helmstedter Straße 14.

Mezzosopran / Liedersängerin / Gesangunterricht. Telephon: Pfalzburg 1594.

XI

Emmy Weinschenk

Leipzig, Blumengasse 8.



Brigitte Berger-Timmermans

Konzertsängerin (Sopran)
Lehrerin für Stimmbildung
und Kunstgesang

BERLIN W 50, Nachodstr. 1. Tel.: Amt Kurfürst 4780. Sprechzeit 3—4.

Marta Oldenburg

Lieder — Oratorien (Sopran)

W 35, Genthinerstr. 15

Tel.: Kurfürst 8149. — Sprechzeit: 2—4 Uhr.

Emmy Holzkämper

(Alt) Konzert- und Oratoriensängerin, Gesangsunterricht

WILMERSDORF, Kaiser-Allee 172

Telephon: Pfalzburg 4923.

Grete Hentschel-Schesmer

= Konzert-Sängerin =

Spezialistin für Stimmbildung

Berlin-Wilmersdorf, Landhausstraße 54 p.

Telephon: Pfalzburg 9515.
Sprechzeit: 11 bis 12 Uhr.

Dr. Arthur Sperant, Berlin W, Barbarossastraße 33 I

Lehrer für Stimmbildung / Italienische Schule — Tel.: Nollendorf 1592 — Sprechstunde 11—1 Uhr.

Helene Wichmann-Vogt

ANNIE MANÉ (Mezzosopran)

Lieder- und Oratoriensängerin (Sopran), Berlin-Friedenau,
Kaiserallee 63. Sprechstunde 1—2. Telephon: Pfalzburg 827.

Konzert und Oratorien. — Charlottenburg, Niebuhrstraße 78.
Telephon: Steinplatz 11414.

Mme. A. E. Schoen René

Berlin-Wilmersdorf, Eisenbahnstr. 65

Telephon: Pfalzburg 3141. / Sprech-
stunden: Dienstags und Freitags 4—6.

Garola'sche Gesangsschule. :: Autorisiert von Manuel Garola. :: Mme. Viardot-Garola.

Konzerte
für die
musikalische
Jugend.



Elsa Rau

Planistin

Babelsberger
Straße 50
Tel.:
Umland 4501

Anfragen erbeten an meinen Sekretär
Theo Reimer, Berlin Wilmersdorf,
Prinz-Regenten-Straße 93/94
Telegramm-Adresse: Künstlergruppe
oder Konzertdirektion Leonard, Berlin,
Schellingstraße 6.

Adrienne Bergsma

Violinvirtuosin

Konzert, Meisterschule für Geigenunterricht

Methode: Goby Eberhardt

BERLIN-WILMERSDORF

Prinz-Regenten-Straße 82. Sprechstunde 1—2.

Kaiserlich Russischer Professor

Marie Barinowa

Konzerte / Unterricht

Sommer-Meisterkurs

Dresden-Kötzschenbroda, Kaiserstraße 4.

Maxim Jacobsen, Violinvirtuose, Berlin

Güntzelstr. 2

Telephon: Umland 2125

Sprechst. 12 bis 1 Uhr

Künstlerischer Geigenunterricht mit gleichwertiger Assistenz von Lehrkräften unter meiner persönlichen Leitung.

Für den Reklametext: Schuster & Loeffler, Berlin W.

XII

Druck von Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.

PAUL BEKKER BEETHOVEN

Sechste Auflage

„Das Beste, was wir über Beethoven besitzen“

Dr. Alfred Heuß

„Die Beethoven-Bibel“

Dr. Ernst Decsey

„Das beste Beethoven-Buch“

Dr. L. Kamlensky

„Das Beethoven-Testament“

Eduard Mörike

„Das kongeniale Erfassen eines Genies“

Mannheimer Generalanzeiger

„Ein ideales Beethoven-Denkmal“

Paul Mittmann

**

Geheftet 10 M., in Halbpergament 12 M., in Ganzleder 15 M.

Schuster & Loeffler, Berlin W57

FLÜGEL- UND PIANINO-FABRIK C. BECHSTEIN

HOFLIEFERANT

SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN UND KÖNIGIN
SEINER KAISERL. UND KÖNIGL. HOHEIT DES KRONPRINZEN
SEINER MAJESTÄT DES KAISERS VON RUSSLAND
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN FRIEDRICH
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ENGLAND
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS EDUARD VON ENGLAND
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN ALEXANDRA VON ENGLAND
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ITALIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON SPANIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON RUMÄNIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON WÜRTTEMBERG
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON SCHWEDEN
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON NORWEGEN
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN FRIEDRICH KARL VON PREUSSEN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES PRINZEN LUDWIG FERDINAND VON BAYERN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES HERZOGS VON SACHSEN-COBURG-GOTHA
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN LOUISE VON ENGLAND (DUCHESS OF ARGYLL)

Grosse goldene Staatsmedaille für hervorragende gewerbliche Leistungen 1896.

Bechstein Hall. London W.

BERLIN N.,

Johannisstr. 6
Tel.-Adr.: BESTFLÜGEL, Berlin.

PARIS,

334 Rue St. Honoré.
Tel.-Adr.: BECHSTEIN, Paris.

LONDON W.,

40. WIGMORE-STREET.
Tel.-Adr.: BECHSTEIN, London.

Anerkennende Zeugnisse der bedeutendsten Musiker.

Eugen d'Albert: Mit aufrichtiger Freude ergreife ich die Gelegenheit, Ihnen von neuem meine Bewunderung über Ihre herrlichen Flügel auszudrücken. Ich bin mir bewusst, denselben einen nicht unbedeutenden Teil meiner Erfolge zu verdanken. Ton, Spielart und Dauerhaftigkeit habe ich noch bei keinem anderen Instrumente in gleicher Vorzüglichkeit vereinigt gefunden, wie bei den Ihrigen und ich hoffe, mich bei meinen ferneren Konzertreisen stets Ihrer Flügel bedienen zu dürfen.

Ferruccio B. Busoni: Erst bei meinem Londoner Recitals hatte ich eine erschöpfende Gelegenheit, mit den Bechstein-Flügeln bekannt zu werden. Dieselben haben in jeder Hinsicht allen meinen Intentionen entsprochen. Angesichts der höchsten mir auferlegten Aufgaben des Vortrags und der Technik, wie sie mein Programm umfassten, bedeutet das einen ausserordentlichen Erfolg für die Bechsteinschen Instrumente, deren unbestreitbare Vorzüglichkeit zu preisen, mir zu grosser Freude gereicht.

Teresa Carreño: Die Bechstein-Pianos, die ich auf allen meinen europäischen Konzert-Tournees zu spielen das Vergnügen hatte, sind das Ideal von Vollkommenheit, und der Künstler, der den Vorzug hat, sie zu spielen, kann sich in der Tat gratulieren. Es ist das Instrument, welches allen anderen voraus den Ansprüchen eines Künstlers entspricht und ihm dazu verhilft, alle Effekte des Tones und des Anschlages zu erzielen, die er zu erlangen wünscht. Meine Bewunderung für die Bechstein-Pianos ist unbegrenzt.

Leopold Godowsky: Es ist mir ein wahres Herzensbedürfnis, Ihnen meine unbegrenzte Bewunderung und Begeisterung für Ihre so herrlichen Instrumente hiermit ausdrücken zu können. Die Schönheit und unendliche Modulationsfähigkeit des Tones, sowie die ausserordentlich angenehme Spielart befähigen den Künstler, das wiederzugeben, was er im Grunde des Herzens fühlt. Mit einem Worte, das Bechstein-Instrument ist und bleibt die Vollkommenheit, das Ideal des Künstlers.

Sophie Menter: Bechstein ist der König aller Pianofortebauer.

Artur Schnabel: Bei allen Bechsteinschen Instrumenten habe ich die gleiche unerschöpfliche Fülle, edle Schönheit und singende Tragfähigkeit des Tones, die gleiche Anpassungsfähigkeit an jegliche Art des Anschlages und der Technik, die gleiche nie versagende Zuverlässigkeit, kurz alle jene Vorzüge in unübertroffenem Masse vereint gefunden, die keinen Wunsch des Spielers unbefriedigt lassen. Jedes Instrument dieser Kunstwerkstätte, das der Pianist anderswo zu spielen hat, wird ihm so vertraut erscheinen wie der „Bechstein“, den er bei sich zu Hause benutzt und liebgewonnen hat.

Richard Strauss: Ich halte die Bechsteinschen Instrumente für die schönsten und feinfühligsten der Welt.

Richard Wagner: Die Bechsteinschen Pianos sind ständige Wohltaten für die musikalische Welt.